

٩

ديسمبر ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

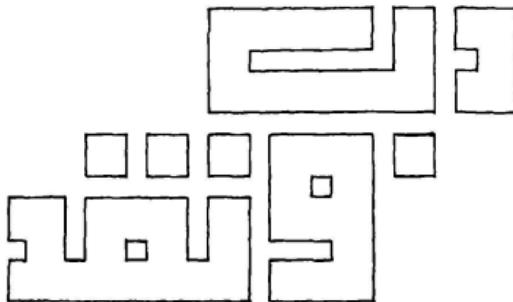


يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com



مجلة كل المثقفين العرب

بصد رها حزب: التجمع الوطني الفقهي الوحدوي

العدد الناتع

السنة الأولى

ديسمبر ١٩٨٤

مجلة شهرية

تصدر منتصف

كل شهر

مستشارو التحرير

جمال الغيطانى

د. عبد العظيم أنيس

د. لطيفة الزيات

صلاح عبد العزيز

الإشراف الفنى

أحمد عز العرب

سكرتير التحرير

ناصر عبد المنعم

رئيس التحرير

دكتور: الطاهر أحمد مكي

مدير التحرير

فريدة النقة شاش

المراسلات: مجلة أدب ونقد - مقر جريدة الأهالى ٤٣ ش عبد الخالق ثروت

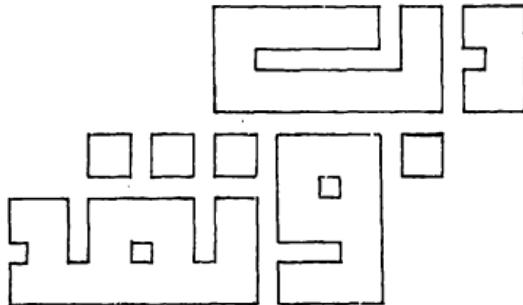
القاهرة. الرقى البريدى ١١٥٥

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات

الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولاراً أو ما يعادلها

الاشتراكات في البلدان الأوروبية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها



يصدرها حزب التجمع الوطني التقديمي الودودي

في هذا العدد :

مسحة

فريدة النقاش	٤
محمود أمين العالم	٨
سليمان العيسى	٢٧
يوسف ابو رية	٣٢
محمد القدوسي	٣٦
رجاء عدلى	٣٨
احمد والى	٥٢
عزت الطيرى	٥٤
بورى تريفينيف	٥٨
ترجمة : احمد الخميسي	
محمد الحلو	٦٢
محمود عبد الوهاب	٦٥

- * افتتاحية : جذور غنية للغضب
- * قضايا أساسية في نقد الأدب
- * شعر : اجيال مصلوحا على النجر
- * قصة قصيرة : عكس الريح
- * شعر : اطفال الايام المرة
- * المرأة في ادب الطاهر وطار
- * قصة قصيرة : زمن الحرب
- * شعر : عدلنا يا زمان القمر
- * قصة مترجمة : السفر
- * شعر : مرثية الحلم الآخر
- * ملامح البطل الثوري في مسرح
- صلاح عبد الصبور

مُنْهَج

- * قصة قصيرة : اسراب الطيور ٧٢
رمسيس ابريب
- * قصة قصيرة : الاخ الكبير ٧٤
بيومي قنديل
- * قصة قصيرة : الدائرة الملعونة ٧٧
نعمات البحيري
- * قصة قصيرة : ولحن السوان ٨٠
سمية عبد القادر
- * الممارسة الابداعية في تجربتي الشعرية (٢) ٨٢
عز الدين المعاشرة
- * ماف العدد : نصوص من حصار بيروت ٩٣
اعداد : حلمي سالم
- * حوارات : حوار مع الكاتب المسرحي الكويتي ١٢٢
عبد العزيز السريع اجراء : على عبد الفتاح
- * المكتبة العربية : يحيى حقى وعالمه التصصى تأليف : د. فعيم عطية ١٤٢
عرض : احمد محمد عطية
- * المكتبة الأجنبية : ايديولوجية الشركات الدولية ١٤٩
في العالم الثالث ترجمة : د. عبد العظيم انيس
- * في ذكراء الاولى :
فاروق منيب بين رحلة الابداع وعذاب الموت
١٦٢ محمد صدقى
- * دليل المصطلحات الادبية ١٧٢ اعداد : احمد الخميسي

افتتاحية

حذف رعنفية للغضب

فريدة المنشاش

« نحن متنوعون من التعبير عن غضبنا لما يجري في لبنان .. وعلينا ان نغضب بقوة » .

مضى عامان منذ قال الفنان « عادل امام » هذه الكلمات أمام مؤتمر الكتاب والفنانين الذي انعقد بمقر نقابة السينمائيين عندما بلغ غزو اسرائيل للبنان ذروته .

منذ ذلك التاريخ الذي يمتد في أعماق الشعوب العربية كانه دهر ولدت في مصر مجموعة من الاعمال الادبية والفنية جديرة بالتوقف والتقطاط ما بينها من سمات مشتركة اذ انهما جميعا ، وكل على طريقته ، تناولتا حالة التوحش واليأس والانقسام العدوى في الذات ، وتغذى روح المقاومة بتدر ما تنهل منها ... في السينما والمسرح ، في الشعر والقصة والرواية يحركها جميعا ادراك واع احيانا وغير واع احيانا من قبل مئات المبدعين المهمومين بما عاما ثقلا يتتجاوز ذواتهم وذنيفهم المحدودة الصغيرة .

هكذا خرج نيلم « العريف » ليقدم نبه « عادل امام » تعبيرا خاصا عن هذا الغضب الحزين ، محتجا وكائنا عن خبابا التدمير واسمه منتقلابااته الكوميدي الى ساحة جديدة ، لا يستطيع من يلتقط عناصرها

بدراية الا ان يربط بينها وبين هذا النضب العاجز المعلن عنه في الكلمات وهذا الاحتجاج القديم ، كذلك كان «نور الشرييف» في فيلم «سوق الأتوبيس» حيث نقل صناع الفيلم الحرب من ساحة القتال المباشر في زين العبور الى ساحة الصراع الاجتماعي لتبرز بصورة جنينة روح مقاومة جديدة .

اتسعت رقعة المسرح — رغم المسرح التجارى وبسببه ، فتعددت مرق المهاوا في الجامعات والمؤسسات والاحزاب ، وعاد بعض الفنانين الكبار المهاجرين الى الخليج او الذين احتجروا عن «حياة الثقافية ليطردوا اسئلة جديدة » ، وفي قصور الثقافة وبيونها بحث محمود عن معالم هذه الروح .. فالمسرح وحده يحرر الانسان حين يعيد خلقه على خشبته من جديد .

في مسلسلات التليفزيون — برب عدد محدود من كتاب السيناريو والمخرجين الذين تشكلت حساسيتهم ومواهفهم في زين الاخفاق والهزيمة ، نأخذ ندتهم الجذرى بعد انشاء الاوهام يتلاشى في صراعات الواقع حتى وهم ينقلونها الى ساحة الشعر ليوظفوا لهذه المهمة بالفترة التعديدة ادوات فنية مستحدثة تختلف عن كل الادوات الأخرى التي عرفتها البشرية من قبل .

في ارض الرواية والقصة القصيرة والشعر اخذت تنفس وبيطء ملامع هذه الروح ، بمعنوية حزينة كما هو الحال في رواية «ملك الحزير» لابراهيم اصلان ، غاضبة متوعدة في شعر عزت الطيري ومحمد الحلو وآخرين ، كائنة عن القوة الخفية المغوراة تحت ستار الاهمال والتسمة في الناس العاديين — ملح الأرض — في تصميم محمد الحزنجي ويوسف ابو رية .. وغيرهم ..

والتابعة الثانية لأدب الارض المحتلة الجديد وما يتونر لها عبر القيد المفروضة على اوطاننا من انتاج عربي جديد بصمة عامة تؤكد هذه السمات ، وهي ثلوح جنينا هنا ومبيبة ياقعة هناك .. وتجعلنا نستنتج بدرجة كبيرة من اليقين ان المرحلة الجديدة في حركة التحرر العربي في مواجهة الامبرialisية العالمية والصهيونية تشحذ اسلحتها الروحية البنّارة ، وهي بصدده ابراز السمات الاخلاقية لعالماها الجديد ، متجلياً في ثقافتها كما هو جدير بلة عظيمة الاسهام في الثقافة والحضارة العالميين .

فكان تضع المقاومة اللبنانية الفلسطينية المسلحة للعدو الصهيوني لبناء جديدة في عملية اعادة التأسيس للمشروع التحرري جاءة للخروج

من انقضاض الهزيمة الشاملة وهي تحمل بطبيعة الحال كدمانها . فإن الشفاعة الجديدة المقاومة بدورها من ابقاء الثقافة الرسمية المكرورة المهيمنة يحسبه هي الأخرى — لا محالة — بخدمات العالم الخرب المنهاج الذي يحرس الهزيمة ويفوزي قواها ويجللها .

وفي ارض الواقع حيث نقطة الصدام المركزية السخنة في لبنان تخرج اشكال جديدة للمقاومة لا من الشعر والقصيدة والمسرح فحسب وإنما من مجمل ثقافة الشعب الكادح اي وعيه وطريقة ممارسته لهذا النوعي الذي ينتزع نفسه في المواجهة المباشرة مع العدو من قبضة التشویه والتزييف والأوهام . ينتزع نفسه في الطريقة التي ينخرط بها الأطفال والصبية في العمل خلف خطوط العدو ، وفي الشعارات التي يكتبوها على جدران البيوت التي خربتها القنابل وعلى ما تبقى من أجساد الدبابات المحترقة ، في خطب آثمة المساجد التي تحول بعضها بفعل الارتباط الحميم بين أئمتها وبين المقاومة الشعبية الى نقط حصينة للمقاومة ، حيث يرد الآلة والناس تلك الجوامع الى أصل نشاتها بيروتانا لعامة المسلمين يقررون فيها شئون حياتهم ويفارسون الشورى فيما بينهم ثم يتبعون — جماعة — حاجاتهم الروحية العميقية !

ان مقاومة الشعب ليست مجرد اسلحة مشرعة الى صدر العدو المباشر ، هي اكثر من ذلك نمط حياة ووعي به في الفكر والادب والفن وكشف عن دلالته في حياة الناس .

ومن ثم فان الادب والفن المقاومين ليسا بالضرورة تصانيد في الحماسة ، او تعبيرا مباشرة عن شكل المواجهة نكهما الاستخلاص الدعوب لروح المقاومة من كل التنقيمات الواقعية في حياة الناس ، وفي صراعهم المزير على المستوى الوطنى والقومى والاجتماعى والانسانى العام من أجل التحرر الشامل : في صور هذا الصراع الواقعية او غير الواقعية المنظمة او المعنوية التي تحمل في طياتها بذور الغضب الشامل .

وكل خطوة يخطوها الادب والفن الجديدين انذاك في اتجاه الكشف عن هذه البنور .. ورعايتها وانصاحها صورا وايقاعات واسكال ، وكل تجل لحركة النقد يصل هذا الكشف بجنوره التراوئة في ثقافة امتنا ، ويبحث عن الوسائل العميقة التي تربطه بمنظاره في ثقافة الشعوب في مقاومتها للاستعمار والقهر الاجتماعى والتي تتجلى في صلب ابداعها لحياتها .

كل خطوة على هذا الطريق تفتح للابداع الجديد بابا واسعا لمزيد جنوره العفية في ارض الواقع الذى ينبع منه ولا يكون بوسع القديم

الرسمي انتزاعه ابدا لاته يكتسب مشروعيته من امتداد العذور وثباتها، حينئذ فقط يفتح للمقاومة على صعيد الفعل طريقة للوضوح ، يحمي ظهور المقاتلين بالسيف في تلك البقعة المجيدة من ارض وطننا وهو يصنع في الواقع الشعبي المأثور ، ويحمي بنفسه القدر روح المدعين من الظلم والتعذيب حيث تجرهم اليها جرا لعبه الابعاد الى الهاشم التي يجدها اساطين الثقافة الرجمية وهم يتشبثون بمواعدهم في الحياة الرسمية بفعل الهزيمة ، فبوزعنون شهادات الاعتراف او يتزعنونها عن هذا المبدع او ذاك طبقا لمواصفات ومعايير اولتها واكثرها ثباتا ان يكون هذا الابداع نفسه هامشيا لا يقول شيئا ولا يدعو لشيء فاقدا لروحه الثاقبة حتى يلقي بالزمن الاسن وبهؤلاء الذين وصفهم احمد عبد المعطى حجازى قائلا للعقاد حين هاجم الشعر الجديد :

تعيش على عصرنا ضيفا وتشتمنا

اننا بالامم نشدو ونطربه

بوسع الابداع الجديد حين يتذبذب وهو يستخلص هذا الجمر ويسك به ان يقول للزمن الاسن .

هذا غضينا

بوسعه ايضا ان يجد رده ، فلا يمتلك الفراغ مصihat احتجاجه او همس آهاته لانها سوف تعرف - اخيرا - طريقها الى الجماهير الكادحة ... بالضبط كما عرفت الاعمال الاولى طريقها .

فريدة النقائش

قضايا أساسية في نقد الأدب

محمود أمين العالم

يصدر قريباً لمحمد أمين العالم عن دار المستقبل العربي ، كتاب جديد هو دراسة نقدية لثلاث جمة المخطوطات اللحنية . وفيما يلى المدخل العام المتوجى لهذا الكتاب .

مدخل عام

في أواخر ديسمبر عام ١٩٧٩ ، شاركت - بدعوة من اتحاد كتاب المغرب - في ندوة عقدت في «ناس» حول الرواية العربية الجديدة .

وكانت مشاركتي في هذه الندوة بمثابة عودة إلى الانشغال بالنقاش الأدبي ، بعد فترة طالت من انشغاله عنه . على أن هذه العودة لم تتمثل أساساً في البحث الذي عرضته في هذه الندوة ، بقدر ما تمثلت في التضاليل المنهجية والاحكام القيمية التي أثيرت خلالها بشكل عام ، والتي فجرت في نفس طائفة من الآسئلة استمرت طبع على بعد انتهاء الندوة . على أنني أعترف أن الأمر لم يقتصر على هذا المستوى الموضوعي فحسب ، وإنما تضمن عالماً ذاتياً كذلك . فعندما أنهيت من عرض بحثي في الندوة ، واجهت طائفة من التعمقين كانت تجمع - بمستويات مختلفة تقارب أو تبتعد عن الموضوعية - بأن العرض يركز على ما هو مضمونى ، بل على ما هو سياسي مهلاً الجانب الفنى ، مل تقل أحد المعلقين بأن العرض نوع من الكتابة السياسية ، ولا يدخل في مجال النقد الأدبي . وذكر معلق آخر أن العرض يفتقر إلى مركبات منهجية واجرائية ويغلب عليه الطابع الانتقائى .

ولست في حاجة الى اعادة تلخيص ما دار من تعيينات ، فالقارئ يستطيع ان يراجع تفاصيل التدوة في العدددين « الثاني والثالث » و « الرابع والخامس » من مجلة الاداب الـ بيـروـتـية عام ١٩٨١ ، وان كان ما دار من تعيينات حول العرض الذى قدمته . قد جاء في المجلة على صورة ملخصة ومهذبة للغاية . كما نشرت نفس التفاصيل بعد ذلك في كتاب بعنوان « الرواية العربية .. واقع وآفاق » عن دار بن رشد . بيـروـت ١٩٨١ .

والحق ، أنتي عندما اخترت لهذه الندوة موضوعا هو «التاريخ والفن والدلالة في ثلاث روايات مصرية معاصرة» هي «نجمة أغسطس» لচنع الله ابراهيم . « ووقائع حارة الزعفرانى » لجبل الفيطانى : « وما يحدث في مصر الآن » ليوسف القعيد ، لم اكن أستهدف القيام بدراسة نقدية تفصيلية لهذه الروايات الثلاث . بقدر ما كان يعنينى ابراز طبيعة العلاقة الجدلية بين الواقع والتخيل . وبين التاريخ والفن ، وخاصة ان هذه الروايات تكاد تصدر في اطار — بل تعبير بالفن عن — واقع واحد تقريبا ، او مرحلة تاريخية متقاربة في تناقضاتها واشكالاتها . وتكاد تتشابه ، رغم الاختلاف ، او تختلف ، رغم التشابه ، مناهجها الفنية التعبيرية ، ومضمونها وقيمتها الدلالية . على انه كان يعنينى كذلك مناقشة منهج في النقد الأدبي اخذ يسود في ادبنا العربي المعاصر ، متاثرا بالاتجارات الفرنسية المعاصرة في الدراسات الأدبية ، قام د. بطرس الحلاق بتطبيقه على رواية «نجمة أغسطس » منتهيا الى نتائج اعتبارها بعيدة كل البعد عن الحقيقة الفنية والدلالية لهذه الرواية^(١) . ولم يكن الأمر عندي هو مناقشة تطبيق د. بطرس الحلاق في الحقيقة . بقدر ما كان المبادر في محاولة تطبيقه في نقد هذا المنهج النقدي عاية عبر رواية «نجمة أغسطس » خاصة . ولقد اشرت الى موقفى من هذا المنهج اشاره صريحة في الكلمة التى قيئتها في الحلقة الافتتاحى للندوة ؛ والتى لم تنشرها — للأسف — مجلة الأداب بين ما نشرت من وثائق هذه الندوة ، كهلا لم ينشرها الكتاب الذى صدر بعد ذلك .

ولهذا فقد صدمتني بعض التعقيبات التي أخذت تهاجمي بعملي ذلك المنهج الذي اختلف معه ، أكثر مما صدمتني بعض التعقيبات الأخرى التي رأيت فيها تزيداً أو تجنياً أو تصفية لحسابات شخصية ، فضلاً عن بعض كتابات ظهرت في المساحة المغاربة عقب الندوة ، شعرت فيها عملياً شوفينياً . على أني في الحقيقة ، ادركت عند لقائي بعدد أكبر من الكتاب والنقاد المغاربة عقب الندوة ، أن في المغرب صراعاً حاداً حول

(١) د. بطرس الحلاق . الدائرة وتخللها في نجمة فلسطين مجلة الباحث . المد
الرابع ١٩٧٦ . باريس .

مناهج الدراسات الأدبية عامة والنقد الأدبي خاصة ، وهو جزء من صراع ايديولوجي عام داخل صفوف المثقفين التقديرين انفسهم ، بين تيار ينطلب عليه الطابع الشكالاني او التجريدى او الوضعي ، وبين تيار يسعى لتفليب المنهج الموضوعي التاريخي الاجتماعي . على انه في الحقيقة جزء من صراع ايديولوجي عام يختتم اليوم في الثقافة العربية المعاصرة عامة .

وهكذا وجدت نفسي عقب ندوة « فاس » في قلب معركة النقد الأدبي من جديد . وخاصة انى احسست – خلال التمعنات على البحث الذى قدمته في الندوة – بامرين :

الأول ، انى لست وحدى الذى ينتقش ويحاسب ويحاكم ، وانما الذى يحاكم بحق هو كل تلك المرحلة التى امطلخ على تسميتها « بمرحلة الخمسينات في النقد الأدبي » والذى كان لي مع غيرى شرف المشاركة في ارساء اسمها المنهجية والايديولوجية . والأمر الثاني هو انى انناشت ونناشت وتحاكم مدرسة الخمسينات بمعيار يكاد يكون وحيدا هو المعيار البنبوى (او البيكلى كما افضل ان اسميه) بحسب المدرسة الفرنسية المعاصرة سواء كانت شكالية او تكوينية او نفسانية .

ولهذا كان هذا الكتاب . هو استكمال تطبيقى للحوار النظري الذى لم يستكمل في ندوة « فاس » حول منهج ودراسة الرواية العربية الجديدة ، وان اقتصر الكتاب على دراسة الاعمال الروائية الثلاثة لصنع الله ابراهيم : « تلك الرحمة » ، « نجمة اغسطس » ، « اللجنة » . واختيار أعمال صنع الله ابراهيم ، فضلا عن انه اختبار لاعمال واحد من ابرز الروائيين العرب الجدد ، فهو استمرار وتعزيز للنقد الذى وجهته في ندوة فاس الى المنبع الاجرائى الذى اتخذه د . بطرس الحلاق في دراسته « لنجمة اغسطس » ولنتائج التي انتهى اليها بنمجه هذا .

على ان الكتاب في حقيقته هو محاولة في النقد الأدبي تسعى لإبراز معالمها النظرية خلال التطبيق التقديرى نفسه . ولعل التطبيق ان يكون هوحقيقة النقد الأدبي وجوهره ، دون ان يعني هذا غضام من القيم النظرية الكامنة فيه ، او المعلنة بهنجه الإجرائى . ذلك ان التقدير الخالص في تقديرية مجاله الدراسات الأدبية او علم الجمال او علم الابداع الأدبي (البيوطيقا) .

ونتيجة للطابع التقديرى التطبيقي الخالص لهذا الكتاب ، كان لا بد في هذا المدخل من بعض كلمات ذات طابع نظرى عام حول الامرين الذين اشرت اليهما منذ قليل وهما « مرحلة الخمسينات » و « المنهج البنبوى » وحول ما اتبناه من اسس نظرية عامة ومن منهج اجرائى في مجالتي النقدية لروايات صنع الله ابراهيم الثلاث .

اما نبأ يتعلق بالأمر الاول ، فلذى لا شك فيه ان كثيرا من تطبيقات تلك المرحلة النقدية التي تسمى « بمرحلة الخمسينات » كان يغلب عليها التفسير المضمنى بل الاجتماعى الحالى للأدب . ولو تأملنا هذه المرحلة تاريخيا - لو جدنا أنها كانت تعبّر عن تيار في النقد الأدبي العالى عامة . ولم يكن يقتصر على الأدب العربى وحده . على أنها فى الأدب العربى كانت ثورة على التفسيرات والتحليلات الأكاديمية والموصفيّة والانتباعية والذوقية - والتفسيرية إلى حد ما - التي كانت تسيطر بمستوى او باخر على النقد الأدبي آنذاك . وفضلاً عن هذا ، فقد كانت تلك المرحلة متواقة او متواكبة مع مرحلة النهوض الوطنى والتوبى والاجتماعى ، الذى احدث نيمياً الصراع بل الصدام بين القوى الوطنية والديمقراطية العربية من ناحية . والنوى الامبرialisية والصهيونية والرجعية من ناحية أخرى . على ان الأمر فى الحقيقة لم يكن مجرد توافق او موافقة ، بل كان الأدب - ابداً ونقداً - بعداً من ايام الصراع المعتمد فى تلك المرحلة التاريخية .

على اننا لو ثاملنا تلك المرحلة الادبية ، من زاوية موضوعية لنبينا ان الجانب الفنى او الجمالى او الشكلى عامة ، لم يكن مهلا في كثير من تطبيقاتها التندية . وكانت هنالك اتجاهات جادة لاكتشاف العلاقة المضوية بين البنية الفنية والدلالات او المضامين الاجتماعية والطبقية ، بل كان هنالك وعى كامل بان الدلالات والمضامين انما تتبعد عن البنية الفنية نفسها . وفي الغوار الذى نشب عام ١٩٥٤ بين د. عبد العظيم انتيس وانا من ناحية و د. طه حسين والعقاد من ناحية اخرى ، حرمنا على ان نستخدم كلمة « الصياغة » تعبيرا عن الشكل الادبى ، ونأكيدا على ان الشكل ليس اطارا او وعاء خارجيا ، بل هو علبة يتشكل بها الموضوع بضموننا ، وانه لا سبيل الى تحديد الدلالة في الصنيع الادبى ، الا بدراسة المعمار الداخلى لهذا الصنيع^(١) .

١١) راجع الفصل الخامس بالاًدبي بين المسيطرة والمشيون في كتاب « فى الثقاقة المصرية » لمعبد المطلب انتيس ومحمود العالم بيروت ١٩٥٥ وكتاب تأملات فى سالم تحبب ملاحظون : من ١٥ لمحمود امين العالم لماضيا عن مقالات أخرى فى كتاب « الثقاقة والتوره » للكتاب نفسه يتحدث فيها عن أدبية الادب : ملخصات من ٤٠ ، ٣٠ ، ٢٥ .. الخ..

بالدلالة والمضمون نتيجة لبعض الملابسات بل اللحظات «التاريخية والسياسية والاجتماعية التي كانت تحدّم بها تلك المرحلة». على أن التطبيقات التي كانت تهتم بالمعمار الداخلي أو الصياغات الفنية، لم تكن في الحقيقة – تعمق هذا المعنى أو هذه الصياغات. وإنما كانت تلمسها لمسار يفتقر بانفع إلى منهج اجرائي محدد وموحد. وإن لم ينفترق إلى رويا منهجية عامة. ولهذا كان الاجتهد التقدي يختلف في التطبيق من ناقد إلى آخر، بل قد يختلف عند نفس الناقد من تطبيق إلى آخر بحسب الملابسات واللحظات التي أشرت إليها. في هذا الاطوار التاريخي والموضوعي ينبغي في تقديرى اعسادة النظر في تلك المرحلة، وتقيمها في غير تعامل او تجن او استخفاف^(١). (ولعل هذا ينتهي إلى الأمر الثاني المتعلق بقضية المناهج النوعية في دراسة الأدب).

في عام ١٩٦٦ نشرت ثلاثة مقالات^(٢) في مجلة المصور المصرية حول حركة النقد الأدبي في فرنسا آنذاك متعرضاً لثلاثة تيارات في المنهج الهيكلي (او البنوي كما يقال اليوم) هي التيار الشكلي لدى «شتراوس» و«بارت» والتيار الاجتماعي لدى «جولدمان» والتيار النفسي لدى «شارل مورون». وأشارت في هذه المقالات إلى أن الشكل عنصر أساسي في بناء الدلالة الخاصة لكل عمل أدبي، ودراسة الشكل جهد بالغ الأهمية في دراسة الدلالة نفسها «... وقد أجد في الهيكلي رغم مغالاتها الشكلية، ورغم اغفالها لجانب الدلالة والمعنى في العمل الأدبي والإنساني عامه، امكانية اكتشاف كثير من أسرار التعبير الأدبي والإنسان». «... على أنه من الخطأ أن نكتفى باتهام هذا الاتجاه بأنه مجرد خدعة جديدة على حد تعبير ريمون بيكار» «... وما أحرج النتائج التي تنتهي إليها الهيكليات إلى مراجعة موضوعية وحوار؛ فلعلنا بهذا أن نضيف إليها وأن نكتشف ميزة سعيدة بين الدراسات التي تقتصر على الشكل، والدراسات التي تقتصر على المضمون. وبهذا نقيم النقد الأدبي على أساس تكامل سليم» (١ من ٩٥ وما بعدها من الكتاب). وعندما عرضت لنظرية «جولدمان» الخامسة «برؤية العالم»، لم أتوقف عندها متبيناً أو مؤبداً، بل اعتبرتها أقرب إلى منهج الدراسة الاجتماعية منها إلى النقد الأدبي، أو الدراسة الفنية، بل أشرت إلى أن «جولدمان» – وإن كان تلميذاً واستمراً «للوكانش»

^(١) ما أكثر الإبلة التي يمكن الإشارة إليها في هذا المضدد، ولكن أكتفي بالاحالة إلى مقال للاديب الشاعر مجدى يوسف، ينتقد حثا تديباً لي من الأدب والفنون الجميلة في كتاب «التناثرة والثورة» منتقده نسوج سارخ لسوء الفهم والتجني – راجع مجلة الكرازة الثقافية يناير ١٩٧٨ . دار آتون .

^(٢) نشرت هذه المقالات بعد ذلك في كتاب «البحث عن أوروبا» المؤسسة العربية لآسات والنشر ١٩٧٥ .

الناتج الأدبي بحق — فإنه يكاد أن يكون عالم اجتماع للأدب وليس بالنساقد الأدبي . وفي نهاية المقالات الثلاث اكتفت على الحاجة إلى البحث عن منهج جديد للنقد الأدبي . لا يجمع بين هذه المدارس تجميما سطحيا توفيقيا . بل يوجد بين الدلالة والقيمة ، بين الحقيقة والجمال في صيغة مساعدة ١٠٧ - ١١٨ . ومنذ ذلك الحين ، وبرغم انتشاره عن ممارسة النقد الأدبي . وأنا أتابع هذا الاتجاه الهيكل (البنوي) في إسهاماته وتنويعاته وتطويراته المخطفة . وخاصة في مجال الشعر والرواية . وبرغم ما في كثير من تطبيقاته من ذكاء ولعـان . وما يمكن الاستفادة من نتائجها في إضافة العمل الأدبي ؛ فإني لم أجده في هذا الاتجاه إجابة على بعض المطاعش إلى منهج في النقد الأدبي يجمع بين البنية الفنية والدلالة الاجتماعية في دراسته للظاهرة الأدبية . بل لعل وجدت في كثير من التطبيقات اختلافات واختلالات تخرج بها عن ادعاءاتها العلمية ، وإن لم تقلل من قيمتها التجريبية .

لا شك في أهمية بل ضرورة الاكتشاف البنية الداخلية التي بما تتحقق أدبية الصنف الأدبي . ولا شك كذلك في أنه لا سبيل إلى تحديد دلالة الصنف الأدبي بغير البدء بهذه البنية الداخلية نفسها . على أن الحديث عن الداخل المطلق حديث ميتافيزيقي . قدرات الداخل نفسه هي دراسة بالخارج وإن لم تكن من الخارج . أي هي بمنهج الدراسة نفسها أي كانت هذه الدراسة وأيا كانت عناصر وأدوات منهجها ، دراسة تستعين بتصورات ومفاهيم ومرتكزات اجرائية مصاغة خارجيا وإن استهدفت الدراسة الداخلية . وهي نتيجة لهذا محاكمة ومشروعية بقيم وموافق وفلسفات . هل نستطيع مثلاً أن نتفق أن الفلسفة الظاهرانية لهسلر (أو الفينومينولوجية) هي القاعدة أو الأساس النظري للاتجاه الهيكل (أو البنوي) عامة ؟ بل لا تبني كذلك أكثر من رابطة بين هذا الاتجاه وبين فلسفة هيدرجر اللغوية خاصة . فضلاً عن رؤيته الميتافيزيقية عامة ؟ بل لا تبني كذلك أن اتجاهها منوجيا يكاد يكون هو نفسه الاتجاه الوضعي الجديد ؟ . على أنه لا مجال هنا للخوض في هذه القضية الإبستمولوجية ، رغم أهميتها البالغة ، اكتفاء بالتساكيد على ضرورة دراسة البنية الداخلية للصنف الأدبي كشفاً وتحديداً لقيمه ودلالته مما ، وبivity بعد ذلك اختلف الاجتهادات المنهجية والفكريّة في هذه الدراسة . وهذا تبرز اشكالية لها أن تكون الأساس لتلك الاختلافات المنهجية والفكريّة : ما هو الهدف من دراسة البنية الداخلية ؟ هل هو البحث والكتشاف وتحديد نمط واحد ، نموذج واحد ، نسق واحد من العلاقات داخل البنية الأدبية تتحقق به أدبية الأدب ؟ ويكون معيارا لكل دراسة أدبية تطبيقية ؟ ففي الشعر — مثلاً — تبني نموذجا ، نسقا ، نطا بنويا هو ذلك الذي حدد « جاكو بسون » وطبقه في دراسته الاجرائية التموذجية لقصيدة القطط « ليوبولير » . وهناك في الرواية مثلاً تبني نموذجا هو ذلك الذي

هذه بروب في دراسته للحكايات الشعبية الروسية، وان تطور بعد ذلك باشكال مختلفة سواء عند «حربياس» أو «تودوروف» أو «برديمون»؟.

هل نقول بهذه الموجة الواحد ، أم نقول بأن لشكل عمل أدبي ،
وبان لشكل تمثيدة ، وبين لشكل رواية ؛ هيكلها الخاص ؛ بنيتها الخاصة .
التي لا يمكن أن تخضع لننسق أو لنمذج مسبق كما يقول « داريدا » . بل
كما انتهى إلى ذلك كذلك « بارت » في كتابه الأخيرة إلى حد القبول بامكانية
الاختلاف المطلق في قراءة النص باختلاف القراء نفسه ؟!

أولاً : انه يسعى الى أن يفرض على الاعمال الأدبية نسقاً أو نموذجاً مسبقاً هو المعيار الذهبي لأدبية الأدب ! وفي هذا ما يتناقض مع الإبداعية في العمل الأدبي ، هذه الإبداعية التي لا سبيل الى تحديدها في شكل نموذجي مطلق . سواء من الناحية الاجتماعية أو التاريخية أو الجمالية الخالصة .

ثانياً : إن هذا المعيار النموذجي لن يستطيع التمييز وال分け بين الأعمال الأدبية من حيث قيمتها ، بل قد تتساوى بمقتضاه — كما حدث في كثير من التطبيقات — ارفع الأعمال الأدبية وأخسها ، مادامت متوفراً لها الأدبية التي يحددها هذا المعيار النموذجي !

ثالثاً : إن هذا النموذج هو في الحقيقة نسق اتنفسي أساساً : وبالتالي فهو لا يخضع التعبير الابداعي لقواعد البنية اللغوية محسب - مما يقلص التجربة الأدبية ذات الخصوصية الخاصة - كما أشرنا من قبل - وإنما هو كذلك من الناحية المنهجية - يفرض قواعد مجال تعبيري معين على سياق مجال تعبيري آخر مختلف تماماً في خصوصيته وان اتفق في أدواته .

رابعاً : ان الاستعانة الاجرامية بهذا النموذج تقصر الدراسة الادبية بالضرورة على الدراسة النصية الداخلية وحدها ، بل حتى في اطار هذه الدراسة النصية الداخلية ، ستقف بالضرورة عند الحدود الوضعية الشكلانية - ولا اقول الشكلية - للعمل الادبي . عاجزة بذلك عن تحديد اية دلالة او قيمة لهذا العمل ، سواء في سياق التاريخ الادبي ، او سياق التاريخ الاجتماعي .

وبناءً على هذه المحاولات للنهضة أو للتنمية قد حققت بعض النجاحات البارزة في مجال دراسة الحكبات الشعبية خاصة ، فإنها حتى

في هذا المجال لم تستقر بعد مل ما تزال الخلافات محتدمة فيها . وكذلك الأمر في مجال الشعر . وفي مجال الرواية خاصة . بل أكاد أقول انه ليس هناك نمذج واحد او منهج اجرائي واحد يمكن تسميته بالمنهج الهيكل (البنيوي) او استخلاصة فيه . وفضلا عن هذا فهو اقرب الى الدراسات الأدبية منها الى النقد الأدبي . مالامساط الأساسية للحكايات الشعبية الروسية التي يبلغ في دراسة « بروب » ٣١ نمطا ، تنتقل إلى ٤٠ نمطا عند « جريمايس » ; بل تنتقل إلى ما دون ذلك عند « بريمون » . ومنهج « جريمايس » الاجرائي في دراسة الرواية يختلف عن المنهج اللغوي بل النحو الذي طبقيه « تودوروف » في دراسة « لليكاميرون » مثلا كما يختلف عن المنهج الاجتماعي اكتشيفي في دراسة « جولدمان » . والغريب أن « تودوروف » في دراسته « لليكاميرون » التي اقامها على النسق اللغوي النحوى ، يشير في هذه الدراسة إلى ان « لليكاميرون » تعبّر من مرحلة معينة من مراحل بداية نمو « البورجوازية » ، اي بداية نحو حرية التبادل على انقضاض النظام الاقتصادي القديم .

ولهذا « فبوكاشيو » في قصصه هذه كما يقول « تودوروف » إنما يدافع عن المشروع الحر ، المشروع الخاص اي الرأسمالية الناهضة في عصره . ولكن « تودوروف » لا يقيم اي رباط ولا يؤسس اي علاقة بين تفسيره الاجتماعي الطبقى هذا ، وبين تحليله اللغوى الحالى « لليكاميرون » كأنها دلالة العمل الأدبي منصولة تماما عن بيته ، او كانها دلاته الاجتماعية شيء ، ودلاته الأدبية شيء آخر . ولا ملة بينهما . فالدلالة الأدبية عنده هي مجرد البنية الداخلية شكلا(١) لا أكثر . فال موضوع النهائي لعمل مثل « الف ليلة وليلة » . عند « تودوروف » – كما يشير في كتابه عن « لليكاميرون » – هو فعل القص نفسـه . فالنسبة لشخصيات « الف ليلة وليلة » مثلا القص نفسه يساوى الحياة ، وانعدام القص او غيابه يعني الموت(٢) . وهكذا تنتقل من « الف ليلة وليلة » إلى مجرد عملية تصـنـى ! وتختفى كل دلالتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية عامة . ولكن لعل « تودوروف » أن يتبين ذات يوم هذه الدلالات دون أن يقيـمه او يؤسـسها على تحليله الداخلى لها ، كما فعل بالنسبة إلى « لليكاميرون » !

وعند دارس ادبى آخر – للحكايات الشعبية خاصة – هو « بريمون » يكاد يقتصر المنطق القصصى عامة على أحد مسارين : مسار

(١) لأن البنية الداخلية نفسها في تقديرى لا تضر على الجانب الشكل وحده بالشكل من حيث هو شكل هو في الحقيقة تشكيل الدلالة .

(٢) لعل عبد الكبير الخطيب قد استند إلى هذا في دراسته عن « الف ليلة وليلة » و « الليلة الثالثة » التي قدمها في ندوة (ناس) المشار إليها والتي مراجعتها سابقا .

ينضي الى تحسن او سار يفضى الى تدهور . ومهما تنوّعت وتفرّعت المسارات التصحيحية ، فهي محدودة بالتفاعلات والتداخلات بين هذين المسارين النموذجين او بين هاتين الدلالتين . وما اكثر ما يطبق بعض الدارسين للاسف هذا المنطق – لا على الحكايات الشعبية – بل على بعض الكتابات التصحيحية والرواية عامة مما يفضي الى تقليل دلالة هذه الكتابات بل خنثتها ! ولكننا مع « بارت » قد نجد ناقداً أدبياً أكثر مما نجد دارساً أدبياً . بل نجد أحياناً اختلافاً بين تنظيراته العامة الأولى ، وتطبيقاته التصدية الأخيرة خامسة . بل لا نكاد نجد لديه دائماً منهاجاً اجرائياً واحداً سالداً .

ولعل هذا الاختلاف في المواقف من العمل الأدبي ، أن يثير القضية الأساسية وراء كل هذه المواقف المختلفة ، الا وهي امكانية ان يكون النقد الأدبي علمياً .

والحقيقة ان هناك خلطاً بين امرتين : بين الدراسة الأدبية ومحنة اقامتها على أساس علمي وبين النقد الأدبي . ان العلم – كما يقول ارسطو – هو علم بالعام . ولهذا كان هذه الموقف المخطئة . هي محاولات لاكتشاف ما هو عام في كل ابداع أدبي ، محاولات لاكتشاف القانون الواحد المسيطر على هذا الابداع . مستعينين في هذا الى نتائج الإنسنة عند دي « سوسي » وهي بغير شك محاولات مشروعة ، بل ومشرفة ولامة أحياناً . أنها محاولة في الحقيقة لاثابة « بيوطيقا » جديدة بدلية عن « بيوطيقا » ارسسطو ، تحديد ، في سياق المنجزات العلمية واللغوية والأدبية الجديدة ، القوانين الداخلية للأدب التي تجعل من الأدب أدباً . ولقد أشرت الى بعض التحفظات بالنسبة لهذه « بيوطيقا » الجديدة ، او هذا « العلم الجديد للأبداع الأدبي » . وأنا أضيف الى ذلك أنها تكاد أن تكون امتداداً للفلسفات التي تتول بالأسس التقليدية لمعرفة ، تلك الفلسفات التي تسمى إلى فرض النموذج المطلق ، بل تواعد المنطق الشكلي نفسها على الفيزياء بل على العلوم عامة ، بما فيها العلوم الإنسانية . تبين هذا عند مدرسة « فينا » ، وعند « كارناب » خاصة ، وعند فنجنشتاين والمدرسة الوضعية الجديدة عامة .

ايديولوجية النزعة التكتولوجية

ان تمنطق العلم كله تمنطقاً شكلياً وقوريضاً وتليميه (اي ادخاله في صيغ رياضية كمية خالصة) ، وفزياته (اي فرض مناهج الفيزياء وقوانينها عليه) قد تكون في كثير من الحالات والتطبيقات مجافة لروح العلم نفسه بل مناقضة له ، وهي استبدال بالمعلم الموضوعي الحقيقي

صيفاً وصفية شكلية ، قد لا تتفق مع طبيعة الموضوع المدروس ، وباسم الحرص على الدقة العلمية الشديدة تنتهي هذه المحاولات إلى تقليل التمايزات والاختلافات بين الظواهر الموضوعية، الطبيعية منها والاجتماعية والإبداعية بل ومحاولة طمسها . إنها أيديولوجية الفزعنة التكنولوجية رغم ادعائهما التعالي فوق كل أيديولوجية ! وهي أيديولوجية وصفية لا تاريخية وبالتالي تجزئية رغم محاولتها صياغة القوانين الكلية للهيكل الداخلي للظواهر عامة . وبنطبيه آخر وبرغم مظهرها العلمي ونتائجها الإيجابية في دراسة الظواهر المغزولة ، فإنها أيديولوجية أخفاء التناقضات والمصراعات الاجتماعية وراء صياغتها الوصفية المتوازنة شكلياً . ولن يستumas المحاولات المختلفة لفرض النموذج اللغوي على دراسة الإبداع الأدبي — باعتبار أن الإبداع الأدبي يقوم أساساً على اللغة — الا امتداداً لتلك المحاولات الوصفية التقليدية لفرض المطلق الشكلي او الصورى على مختلف الدراسات باسم اقامتها على أساس على . ومن هنا جاء الطابع الشكلي لهذه الدراسات ولا اقول التشكيل ، ومن هنا كذلك جاء الطابع الشكلي ولا اقول العلمي لهذه الدراسات .

ويرغم هذا كله ، فان الجهد والاجتهادات المبذولة لاتمام الدراسة الأدبية على أساس على دراسة مشروعة بل وضرورية . على ان هناك فرقاً بين هذا الاجتهاد المشروع والضروري في مجال الدراسة الأدبية او ما يمكن ان نسميه علم الأدب او البيوطيقا (علم الإبداع الأدبي) وبين النقد الأدبي . ان النقد الأدبي يستفيد بغير شك من هذه الاجتهادات المشروعة لاكتشاف ما هو عام في الأعمال الأدبية . ولكن النقد الأدبي — في تقديرى — عملية تطبيقية ، عليها ان تكتشف ما هو خاص ، متميز في العمل الأدبي المحدد او في الاعمال الأدبية موضوع الدراسة . ولهذا فهو لا يقتصر على تحديد او تبين ما هو عالم (لوصح) في العمل الأدبي المدروس بما يؤكّد أدبيته ، بل يكتشف ما يتناقض مع هذا « العالم » او ما يضفي عليه او ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة . فلا حدود للإبداع الأدبي . والنقد الأدبي لا يقف كذلك عند تحديد البنية الداخلية للعمل الأدبي تحديداً شكلياً وصفياً ، بل يسعى عبر هذه البنية الداخلية الى تحديد دلالة وقيمة هذه البنية في السياق الأدبي ، (الذاتي والتاريخي) ، اي في سياق الاعمال الأدبية الأخرى لمبدع هذا العمل الأدبي ، وفي سياق التاريخ الأدبي عامه) وفي السياق التاريخي الاجتماعي لبروز هذا العمل الأدبي . ولهذا فالنقد ليس تحليلاً وصفياً فحسب بل هو حكم دلالي تقيمى وان استند إلى التحليل الوصفى . ولهذا كذلك فهو بالضرورة — في تقديرى — موقف فكري ايديولوجي وان تستسلح بمنهج موضوعى ، لأنه مبنياً على بالاختلاف موقف الناقد من الدلالة ، من القيم ، من السياق الاجتماعي . الاجتماعي

التاريخي والأدبي عامة . اي سيختلف تقييم العمل الأدبي — لا مجرد أدبية الأدب او عدم أدبيته كما يقال — من ناقد الى آخر . وبتعبير آخر ، ان النقد الأدبي ، مهما استند الى اتجهادات موضوعية وموضوعية في التحليل الوصفي للعمل الأدبي ، ومهما تسلح بنتائج المحاولات العلمية لدراسة الأدب ، فهو في النهاية موقف ايديولوجي مهما كان مدى اقتراب هذه الایديولوجية من الموضوعية او ابتعادها عنها . وعندما اذكر ان النقد الأدبي هو بالضرورة موقف ايديولوجي ، لا اعنى بهذا ان الناقد يسقط ايديولوجيته اسقاطا خارجيا على العمل الأدبي الذي يدرسه ، وانما أقصد ان موقفه من هذا العمل الأدبي لن يكون مجرد موقف وصفى تحليلي وحسب وإنما يتضمن بالضرورة — ولو ضمئنا — تقييمات دلالاته ايا كان هذا التقييم . ولهذا فليس هناك نقد ادبي ايديولوجي وآخر غير ايديولوجي ، بل كل نقد ادبي فهو — بهذا المعنى نقد ايديولوجي بالضرورة . ولهذا يختلف النقد الأدبي — في تقديرى — عن المحاولات التي اشرت اليها من قبل لاقامة علم الأدب ، او ارساله الدراسات الأدبية على أساس علمية . ولهذا كذلك فان النقد الأدبي يمكن ان يصبح سواء بسواء كالابداع الأدبي مادة لدراسة علم الأدب . فإذا كانت تلك المحاولات لاقامة علم للأدب تسعى لاكتشاف القوانين العامة للابداع الأدبي ، فلاتها تستطيع كذلك ان تسعى لاكتشاف القوانين العامة للممارسات النقدية ، ان صبح ان الأمرين ممكان للمناهج المستخدمة في المدرسة الهيكيلية (البنوية) باجتهاداتها المخططة .

خلاصة الامر ، ان محاولات الدراسات العلمية للأدب باسم الهيكيلية (البنوية) هي محاولات واجهادات مشروعة وضرورية . ولكنها ليست هي النقد الأدبي . فكما ان « بيوطيقا » ارسطو (كتاب الشعر) في تقديرى ليس كتابا في النقد الأدبي ، بل هو جزء من محاولته العامة لتحليل وتصنيف الفعل والتعبير البشريين وتحديد قوانينهما العامة ، وكذلك « البيوطيقا » الجديدة — علم الابداع الأدبي — هي محاولة لاكتشاف القوانين العامة للابداع الأدبي ، ولكنها ليست النقد الأدبي . حقا ، ان كتاب البيوطيقا لارسطو قد اخذ لفترة زمنية طويلة أساسا لا للنقد الأدبي او لتقدير الأعمال الأدبية فحسب بل للابداع الأدبي نفسه ، في وقت كانت فلسفة ارسطو تفرض نفسها على كل شيء من حركة الانماط حتى الوحدات المسرحية الثلاث ، ولكن ذلك لم يجعل من كتاب ارسطو كتابا في النقد الأدبي . وما اكثر ما حدث قوانين ارسطو العامة من انطلاق الابداع الأدبي وتجدده ، بل ما انطلق الابداع الأدبي وتجدد في العصر الحديث الا تمرازا على هذه القوانين العامة ، مكتشفا وببدعا قوانينه الجديدة المتواتقة مع الملابسات والخبرات الاجتماعية

والتاريخية والثئانية الجديدة . وكذلك الامر بالنسبة للبروميتا الجديدة (علم الابداع الادبي) ، التي أصبحت عند طائفة من الدارسين (وأغلبهم من الباحثين الاكاديميين) اداة اجرائية كذلك للنقد الادبي ، بل كانت ان تصبح وحدها هي « النقد الادبي » وأن تعتبر كل نقد ادبي لا يستند اليها نتها ذوقيا او غير موضوعي او مجرد كلام ايديولوجي خالص وليس بالنقد الادبي اصلا !

وهكذا تحول النقد الادبي بحسب هذه الممارسة الى مجرد تحطيل موضعى ومفهوى كثينا وتحديدا لنموذج مسبق ، معزولا كل سياق عام ، سواء كان سياقا ادبيا او اجتماعيا او تاريخيا . ويرغم ما في بعض نتاليج هذه الممارسات النقدية من اضاءات واغتسامات في قراءة النص قراءة باطنية ، فانها لا تطاول دلالته الكلية او ابداعيته سواء على المستوى الذاتي او الاجتماعي او التاريخي وهي — كما اشرنا — برغم منهجيتها التحليلية الوصلية الخالصة — بل نتيجة لذلك — تستبطن موقفا ايديولوجيا .

على اثنا قد نجد في كتابات « بارت » وخاصة الاخيرة ، تجاوزا لتلك الحدود الباطنية الشكلية او للنموذج الواحد ؛ ولهذا لعله أن يكون الناقد الادبي الوحيد بين هؤلاء الباحثين الاكاديميين من اتباع تلك المدرسة الهيكلية (البنوية) في تفريغاتها المختلفة ..

غير ثقنا خارج اطار تلك المدرسة ، قد نجد باحثا فرنسيا لاما ، هو « ميشونيك » الذي يتمتع بدراسة الوضعية للنص ، في اخص سماته ، واكبست هنامره الایقاعية دو ان يعزله عن دلالته التاريخية . اذ ان تاريخيته — كما يقول ميشونيك — عنصر ضموي في ابداعيته . واذا كان « ميشونيك » قد اهتم أساسا بالشعر وبإيقاعاته وأوزانه خاصة ، فان الباحثين السوفياتين « باختين » و « لوتمان » قد اهتموا بالابداع الادبي والفنى عامة . وهما — على اختلاف منهجهما — امتداد متظور لمدرسة الشكليين الروس . على اثنتها يتمتعان دراسة الهياكل الداخلية للنص الروائى او الادبى او الفنى عامة ، دون عزلهما عن سياق التاريخ الادبى ، او السياق التاريخي الاجتماعى عامة . واذا كانت دراسات « باختين » تكاد تقتصر على دراسة الرواية ، فان « لوتمان » وان اهتم بالشعر وايقاعاته فاته يدرس بنية النص الفنى عامة ، سواء كان رواية او شعرا او رسم او موسيقى ، ويقاد يرى في هذه البنية الفنية بنية النسيج حتى ما يجعل المقارنة بين الفن والحياة — في رأيه — لا مجرد قبیر استعاری بلاغی وانما حقيقة مؤكدة .

والواقع انه ليس هناك خلاف حول ادبية الادب او شروط النص الادبي ، وانما الخلاف حول حقيقة هذا النص الادبي ودلالته او حول منهج دراسته العلمية ، ومنهج النقد الخاص به .

ان الادب نص او خطاب له خصوصيته الخاصة ، وهذه الخصوصية الخاصة للادب تكمن في بنيته او هيكلته او صياغته اساسا ، ولا خلاف على هذا . على ان الادب ليس مجرد بنية او هيكل او صياغة خاصة في ذاتها كما يقال . وانما هو بنية او هيكل او صياغة دالة . ولهذا فهو ليس مفعطا في ذاته ، رغم خصوصيته بل هو مفعطا دال ، وبالتالي غير معزول عن معطيات اخرى . بل حتى الشجرة او النهر او الجبل التي تشبه بها خصوصية النص الادبي احيانا ليست معطيات في ذاتها ، بل هي مرتبطة ومتعلولة ومشروطة بعوامل نشأتها واستمرارها وما تختتة من تأثير . والنص الادبي كذلك رغم خصوصية صياغته وبنيته هو بنية داخل البنية اكبر ، ولحظة داخل سياق زمني وتاريخي ، وهو مفعول للملابسات نشاته النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية ، وهو مفعول دال فعال مؤثر في هذه الملابسات نفسها . وملوكيته وعليته ووظيفته الفاعلة لا تنفي ادبته .. بل هو معلول وعلة ووظيفة فاعلة من حيث هذه الادبية نفسها . ولهذا فدراسة هذه المعلولية وهذه العلية وهذه النافعية الوظيفية ضرورة علمية لتحديد معلم هذه الادبية نفسها . والاقتصار على دراسة النص الادبي كمفعلي في ذاته ساكن ثابت معزول متعال هو قصور علمي في دراسة ادبية هذا النص . ان البنية والصياغة التي تعطي للنص الادبي ادبته ، هي — كما ذكرنا — بنية او صياغة دالة ، اي تاريخية . فكل دالة هي دالة مشروطة تاريخيا . والبنية او الصياغة من حيث أنها دالة فهي تاريخية كذلك .. بل كل بنية او صياغة هي دالة بالضرورة ، فلا توجد بنية فارغة او صياغة خالية — كل بنية او صياغة هي بنية وصياغة دالة . والبنية او الصياغة في العمل الادبي هي التي تشكل او تهيكل ادبته من ناحية ، وتبرز دلالته الفاعلة من ناحية اخرى . ولهذا فهي ليست اطارا خارجيا ، او مجرد شكل ثابت ، بل هي عملية فاعلة منتجة للدالة . ودلالة العمل الادبي ليست في موضوعه ، وانما في تشكيل — او صياغة — موضوعه . بما يفضي الى دالة ، او مضمون ، والدالة او المضمون ليس معنى جزئيا في النص الادبي ، وانما هو الدالة الوظيفية الشاملة وهو الاثر المفهومي العام لهذا النص ، او هو قيمته المضافة التي تتجاوز حدود عناصره المكونة له . ان البنية او الصياغة هي العلة الفاعلة في تحديد الدالة والمضمون ، على ان الدالة والمضمون هي العلة الفاعلية الوظيفية في تحديد البنية او الصياغة . وهناك في كل عمل ادبي هذه العلاقة الجدلية النشطة الفعالة بين الصياغة

والضمون . ولهذا تختطف الصياغات دائماً باختلاف المضامين لا باختلاف الموضع (وما أكثر الخلط بين المضمون والموضع في اغلب الدراسات الأدبية والكتابات النقدية) .

هناك ادنى هذا القانون العام في كل ابداع ادبي ، هو هذه العلاقة الجدلية بين الصياغة والضمون . بين البنية والدلالة ، او بتعبير آخر هو هذه المهمية النشطة داخل البنية الدالة نفسها . على ان لهذا القانون العام او لهذه العلاقة الجدلية العامة خصوصيتها بالنسبة لكل مرحلة تاريخية ، وخصوصيتها بالنسبة لكل عمل ادبي على حدة . ولا تتحقق هذه العلاقة العامة الا عبر ما هو خالص . وهذا ما يعطى لعمومية هذه العلاقة اذاناً لحدود تعددتها وتنوعها وتعددتها ، او بتعبير آخر ، هذا هو ما يعطى لعمومية هذه العلاقة صفتها الزمنية والتاريخية المتنوعة وبحررها من الاطلاقية الجامدة . واذا كانت الدراسة الأدبية – او علم الابداع الأدبي (البيوطيقا) – تسعى حقاً لتحديد القوانين العامة للابداع الأدبي تحديداً علينا دقيناً ؛ فشرط علميتها هو تاريختها كذلك ، اي خصوصيتها المشروطة تاريخياً .

وهنا يبرز التمايز بين هذه الدراسة الأدبية وبين النقد الأدبي . فاذا كانت الدراسة الأدبية تستهدف الكشف في ظواهر الابداع الأدبي وأجناسه المختلفة عما هو عام كثفها يغلب عليه الطابع التحليلي والتقريري في اطار تاريخي شامل ، فان النقد الأدبي يستهدف الكشف في نص ادبي او نصوص ادبية محددة عملاً هو خاص كثفها يغلب عليه الطابع التقنيي والتفسيري في اطار زمني محدد ، لست بهذا اقيم ثنائية استبعادية مطلقة بين ما هو عام وما هو خاص او بين ما هو تقريري وما هو تقنيي ، او بين ما هو تاريخي شامل وما هو زمني محدد ، او بين ما هو موضوعي وما هو ذاتي ، فما ابعد مثل هذه الثنائيات الاستبعادية عن الابداع الأدبي خالصة وما اشد تداخلها وتواحدها في الابداع الانسني عاماً . انا اردت ان اشير الى اهم مظاهر التمايز النسبي بين الدراسة الأدبية والنقد الأدبي ، والتي تبرز أساساً في هدف البحث وفي منهجه دون ان انتفي ما بين المهد والمنهج من تداخل وتماثل في كل المجالين في كثير من الاحيان . ودون ان انتفي كذلك ان الدراسة الأدبية النظرية قد تسعى لتأكيد او اختبار مظاهيرها في نص ادبي واحد ، كما ان ممارسة النقد الأدبي قد تحصر في دراسة نص واحد او اكثر بل قد تمتد الى مرحلة باكملها .

ولكن يبقى مع ذلك ما اشرنا اليه من تمايز واستقلال بين الدراسة النظرية الأدبية وبين ممارسة النقد الأدبي .

ولكن لا ينفي هذا القول بتمايز النقد الأدبي واستقلاله من الدراسة الأدبية إلى فدان النقد الأدبي الأساليب النظرية الدقيق لممارساته وتطبيقاته ، أو إلى حرمان هذه الممارسات والتطبيقات من منهج اجرائي محدد ، بل وإلى جعلها أقرب إلى التوضي - أو على الأقل - أقرب إلى التذوق الانطباعي الذي لا ضابط له ١٩

وهذا صحيح بغير شك ، ولكن اتجاهات وأقوال بأنه صحي كذلك إلى حد ما ! وليس هناك ملا هو أخطر من خضوع النقد الأدبي التطبيقي خصوصاً أهمي للنتائج العامة للدراسة النظرية الأدبية . وما أخطر كذلك التعميم المتعدد للتنتائج بعض تطبيقات النقد الأدبي وجعلها معايير نظرية مطلقة . هنا ، من واجب النقد الأدبي أن يستفيد في ممارساته وتطبيقاته من نتائج الدراسة الأدبية النظرية ، ولكن دون أن يجعل من هذه النتائج قيادة على حرية تفهمه وتقييمه النص المحدد المموس الذي يتوله بلند . كما أن من واجب الدراسة النظرية للأدب أن تستفيد في تعميماتها النظرية من نتائج تطبيقات وممارسات النقد الأدبي ، ولكن دون أن تقع في التقائية مخلة وتجربية مسطحة . هذا ما أعنيه بصحبة تمايز واستقلال النقد الأدبي من الدراسة الأدبية النظرية . وينبع هذا منعدي من مناهيم ثلاثة : الأول هو الطابع الابداعي للعمل الأدبي الذي لا ينبغي أن تخده أو تقيمه معايير نظرية مسبقة أو مطلقة .

والثاني : هو أسبقية الممارسة على النظرية ، لا بمعنى التفصيل بينها أو بمعنى الأولوية العملية ، وإنما بمعنى ضرورة اختبار النظرية وأفغائها دائماً بالمارسة . والمفهوم الثالث هو ما ينبغي أن تقسم به الممارسة النقدية - في رأيي - من طابع تركيبين ابداعي يرتفع بها عن الحدود التحليلية الخامسة »

على أن هذا لا يعني بالطبع التوضي في الممارسة النقدية أو الوقوف عند حدود التذوق الانطباعي الذي قد يكون بالضرورة مرحلة أولى من مراحل الممارسة النقدية . بلابد في كل ممارسة نقدية جادة من اسس نظرية علية ومن منهج عام في البحث ومن أدوات اجرائية مستمددة من هذه الأسس النظرية والمنهجية ، ولكن دون التقيد الحرفي الجامد بهذه الأسس النظرية أو المنهجية أو هذه الأدوات الاجرائية ودون تعطيبتها انطباعياً تعييناً تعسيناً ، مما يقلص الإبداع بل يطمسه ، ويختنق امكانية الكشف مما فيه من جديد »

ولعله قد آن الأوان لكي نتسائل عن الأسس النظرية والمنهجية والأدوات الاجرائية التي ابناها وأسلح بها في هذه الدراسة النقدية

التطبيقية التي أقدمها لروايات « صنع الله ابراهيم » الثالث . . ولا شك ان الصفحات السابقة التي تعرضت فيها لنقد المدرسة البنوية تتضمن مؤشرات عامة لتلك الاسس النظرية . وقد لا يكون هناك مجال في هذا المدخل العام للكتاب في النقد التطبيقي لمزيد من التفصيل والتعميق . وحسبى أن أعود ملخص هذه الاسس في هذه الكلمات العامة : ان الأدب عمل منتج دال ، مشروع اجتماعياً وتاريخياً بملابسات نشاته وبفاعليته الدلالية . وهو ، من حيث أنه عمل منتج دال ، أضافة إلى الواقع . وهو ليس أضافة كمية بل أضافة كيفية ، ذلك أنه ليس مجرد عمل يكرر الواقع أو يقلده ، وإنما هو بطبيعة الإبداعية أضافة تجديدية إلى الواقع ، وقيمة مضافة إلى هذا الواقع ، ولهذا كذلك فهو ليس مجرد قيمة معرفية مضافة ، بل هو كذلك أضافة تجديدية تغييرية بفضل إبداعيته ذاتها . على أنه ليس أضافة تجديدية تغييرية إلى الواقع باعتباره معطى إبداعيا في ذاته فحسب ، بل هو أضافة تجديدية تغييرية إلى الواقع بفاعليته الدلالية المؤثرة في هذا الواقع عبر تذوقه وتأثيره المضوئي عامة . وهي فاعلية ذات مضمون اجتماعي تاريخي بالضرورة . على أنها ليست ناعلية مؤثرة مقصودة قصدا من جانب المبدع وإنما تتبع أساسا بشكل مباشر أو غير مباشر من البنية الإبداعية للعمل الأدبي ذاته تصدما ببعدها أم لم يقصدها . والأدب يتجلى في نص أدبي له خصوصيته التعبيرية . فهو بنية متراكبة من بنيات مكانية وزمنية ولغوية وحبيبة ودلالية متنوعة ومحظنة ومترادفة وموحدة صياغيا في آن واحد ، وذات دلالة عامة – أو أكثر – نابعة من حركة بنائها وتنميتها الصياغية الداخلية . والنص الأدبي قانونه العام الخالص معا . فعموميته هي خصوصية أدبية الأدب ، وخصوصيته هي تنوع هذه الخصوصية الأدبية باختلاف وتعدد الأجناس الأدبية ، وتنوع الإبداع الأدبي في هذا النص الأدبي أو ذاك ، في هذه المرحلة التاريخية ، أو تلك ، فضلا عن تجدد امكانات الإبداع الأدبي عامة وفتحها إلى غير حد ، بتنوع المصادر والعوامل الذاتية والموضوعية للإبداع الأدبي .

وفي ضوء هذا ، احاول أن استكمل الاجابة على الشق الثاني من التساؤل الخاص بمنع التناول النقدي وأدواته الاجرائية .

والحق انه برغم هذه المؤشرات والأسس العامة التي ذكرتها لنظرية الأدب ، وببرغم ما أشرت اليه من توفر منطق داخلى خالص للإبداع الأدبي عامة ، فإن تعدد الأجناس الأدبية وتنوع الملابسات الاجتماعية والتاريخية ، فضلا عن الطبيعة الإبداعية ذاتها . وما تصدر عنه من عوامل ذاتية موضوعية تجعل من التعصف ، الاقتصر على تحديد صارم دقيق للمنهج وللأدوات الاجرائية ، التي تتطبق على الأعمال الأدبية عامة .

منهجه نقد الشعر يختلف عن منهجه نقد المسرحية أو القصة أو الرواية .
فضلاً عن أن منهجه نقد جنس أدبي واحد مثل الرواية قد يختلف باختلاف
الأنماط الروائية . على أن هذا الاختلاف لا ينفي الاتباع حول التوجه
المنهجي العام الذي يمكن أن يتلخص في : تحليل مختلف البنية والعمليات
البنائية الداخلية في النص الأدبي بهدف استخلاص الدلالة العامة لهذا
النص وتفسيرها وتقييمها في إطار السياق التاريخي الأدبي والاجتماعي
على السواء .

وإذا كررت أدين بهذا التوجه المنهجي للمادية الجدلية ، فهو منهجه ،
فإن له في نفسى جذوراً أبعد من مرحلة تعرف الحقيقى على المادية الجدلية .
ففى أواخر الأربعينيات كان طائفة من خريجى قسم الفلسفة — جامعة
القاهرة ، تتعلق حول استاذ عظيم لنا هو الدكتور يوسف مراد ومشاركة
معه في اصدار مجلة علم النفس التكاملى ولم تكن في الحقيقة مجرد مجلة
في علم النفس ، بل كانت حلقة بحث ودراسة هاجسها الكشف عن منهجه
عام للدراسات النفسية يجمع في صيغة واحدة بين منهجه علم النفس
الجسدي الذى يقوم على الدراسة الشبكية الطوبغرافية ، ومنهجه التحليل
النفسى الذى يقوم على الدراسة التكوينية الارتقاءية . وكان هاجس
استاذنا وهاجسنا معه هو هذا البحث عن صيغة تجمع بين الثابت
والمقابل ، بين الجغرافى والتاريخى ، بين الفسيولوجى والنفس
اجتماعى . ولقد عبر الدكتور يوسف مراد عن عناصر هذه الصيغة المنهجية
في كتابه « علم النفس التكاملى » . وفي المaddid من مقالاته في المجلة
المذكورة . ولعلى ذكر انتى كتبت في هذه المجلة — ضمن مقال — اتساع
عن امكانية استخدام الدالة القضائية في الرياضيات لدراسة الاشكال
الشعرية ، باعتبار أن الدالة القضائية تجمع بين الصيغة الثابتة والصيغة
المتحركة القابلة للتغير . ولكن كان ، اكترنا واقدرنا . بين تلاميذ الدكتور
مراد — تعبيراً عن هذه النظرية في مجال علم النفس هو الدكتور مصطفى
سويف وخاصة في كتابيه عن الإبداع الفنى وعن تطور الطفل .

على انتى اعترف ان هذا المنهج التكاملى على ما بذل فيه من جهد
عميقه وبدعة كان يغلب عليه الطابع التوفيقى . فلم يتمكن من الوصول
إلى كشف هذه العلاقة الحميمة المضوية بين المجال الطوبغرافي الشبكى
والمجال التكوينى التاريخى وإنما ابتكاهم فى دراسته إلى حد كبير على نحو
اقرب إلى التوازى منه إلى التفاعل والتداخل والتواحد . ولا شك أن تعرف
على المادية الجدلية وتشريئى لمنهجها قد أعادنى اعلى تخطى هذا التوازى
وهذه التوفيقية إلى حد كبير . على ان الأمر ليس سهلاً كما يبدو للوهلة
الأولى . فالمادة الجدلية ليست وصفة جاهزة تفتح الملفقات بمجرد
تبنيها . فالامر يتعلق أولاً وأخيراً بحسن الممارسة وعمق الخبرة .

ان المسادية الجدلية في الحدود. التي ذكرناها هي اذن توجهنا انما
فيتناولنا التقدى لروايات « صنع الله ابراهيم » . الثلاث . . ويعنى هذا
باختصار تحليل البنيات الاساسية داخل هذه الروايات كشفاً لدلائلها في
اطار سياقها الاجتماعي والتاريخي . . ونستطيع ان نحدد هذه البنيات
على النحو التالي : بنية المكان ، بنية الزمان ، بنية اللغات والاساليب
وانتينيات ، بنية الاشخاص ، بنية الاحداث ، البنيات الصياغية الصغرى ،
البنية الصياغية العامة ، بنية الدلالات الجزئية ، بنية الدالة العامة .
وبالطبع لا يتم الامر على هذا النحو من التسلسل والترتيب ، بل ما اكثر
ما تداخل دراسة البنيات المختلفة . على ان تحليل البنيات وكشف مابينها
من تداخل ووحدة قد يفرض علينا ان نستخدم احياناً المنهج الاستقرائي
الكمي ، واحياناً اخرى المنهج القياسي الاستخلاصي ، وقد تستعين
ـ عرضاً ـ ببعض الادوات الاجرامية التي تستعين بها بعض الدراسات
البنيوية الشكلية . واذا كانا سبباً من البنيات الداخلية لتلك النصوص
لنصل الى الخارج ، اي الى كشف الخارج فيها ، اي كشف التاريخ داخل
جغرافيتها وبالتالي الى تفسيرها وتقييمها ، اي تحديد موقعها الجغرافي
تاريجياً ، فان: براسة الداخل ، وان تمت من الداخل ، لا من الخارج ،
اي دون فرض الخارج عليها بشكلي مسبق ، فإنها تتم بالخارج بالضرورة
اي بأجهزة وملاءح وأدوات مصاغة خارجياً كما اشرنا من قبل . . ليس
هذا اقلالاً من موضوعية البحث ، وانيا هو اقرار بأن البحث حتى من
الناحية المنهجية والاجرامية مشروط بالضرورة تاريخياً واجتماعياً وثقافياً.
ان التعرف على الداخل الادبي سيتم بالضرورة بالخارج الثقاف والخارج
ـ الاجتماعي والتاريخي ، وسيتم تفسيره وتقييمه في سياق هذا الخارج
الثقاف والاجتماعي والتاريخي ، وبتحديد طبيعة علاقته فيه وموقه منه .
وهنا يبرز بالضرورة الطابع الأيديولوجي للتقييم التقدى الذي يمكن الا
يتعارض مع موضوعيته ولا اقول علميته . ولست ازعم ان الصفحات
القادمة هي تطبيق شامل دقيق لكل هذه المفاهيم النظرية والمنهجية
والاجرامية . على انها محاولة لتطبيق بعض هذه المفاهيم تطبيقاً جزئياً
فحسب اختباراً لمحبتها ، ولكن دون محاولة فرضها فرضاً على الممارسة
التقدى . ذلك ان القراءة المنهجية المعمقة للنص هي التي سيكون لها
الأواérie . ولعل هذا هو الذي دفعنى الى الاكتفاء بالحديث عن توجه
منهجي عام لا عن منهج محدد ، والى الاشارة العامة الى بعض عناصر
التناول الاجرامي دون ان اصطحب صيغة او أدوات اجرامية صارمة محددة ،
شأن الصيغة والادوات الاجرامية التي تمتنع بها سوق « البيوطيقا »
الجديدة التي أخذت تفرض تقييماً على النقد الادبي المعاصر ، والتي
تکاد لا تطمس القيمة الابداعية للنص الادبي فحسب بل تمس معها كذلك

«الإِلَيْا الْمُبْدِعُ» الذي مهما استقل ابداعه عنه موضوعياً فهو امتداد لخبرته الذاتية، فضلاً عن أنها تطمس كذلك «الإِلَيْا الناقد» الذي هو امتداد متبلور منهجياً للإِلَيْا القاريء — «المتذوق» والذي لا سبيل إلى الفاء وجوده الفاصل في أي معالجة نقدية مهما كان مستوى موضوعيتها .





مصلوبا على الفجر

سلیمان العیسی

أجبنك .. في شبابي رمق يننى
لعينيك ما مصلى .. لوجهك ما غنى
الم بقابيا للحطم في .. وأرتى
على الرمل .. بقابيا من حبيب ومن مغنى
أجبنك .. آها تصهر الاه .. لا يدى
على الوتر انهارت » ولا وترى أغنى
ادق شبابيك الجحيم بقبضتى

واكتب شعرا ..
 يحسن القهر والوزنا
 يتيمين مازلنا ..
 وأمضغ جمرتى ..
 وأعلن أنى عاشق الitem ..
 قل : أنا ..
 سلى العمر .. هل كنا سوى شهقة الهوى
 على رملنا العطشان يا اخت .. هل كنا ؟
 أجيئك مصلويا على الفجر .. حاملا
 بعينى أشلائى ..
 انجرها لخنا ..
 أجر بموتي كل من لعقا دمى
 وأدفعهم فيه .. أنا المتخن المضنى
 خذينى إلى الصدر الرحيم ..
 إلى السرى
 بحالكة عبياء ، متخصمة ضفنا
 يتيمين مازلنا .. !الكر بالرؤى ؟
 بكل أغانيتنا ؟ بكل الذى ظلنا ؟
 بكل البدایات .. الطفولة ..
 بكل الحكايات الجبيلة ..
 بكل الأساطير التي عبرت هنا
 ومرت هناك ..
 على مد هذا الأسمير الميت رملنا ..
 أسمى .. أسميها ورأسي في السما
 نشيد الرجولة ..
 كتاب البطولة ..
 وأعزف ذربى .. أعرف الليل والعمى ..
 وأعرف أنا لم نزل بددًا .. أنا ..
 دعيني على الصدر الرحيم ..
 على الحلم الحلو العظيم ..
 أناجيئك مقروحا ..
 أضمك مذبوبا .. وفي قاع جعبتى
 رصاصتك الأولى(١) ، وتنبئيك الآنسى

(١) نكرى ثورة الفاتح من نوفمبر الكبرى .

وارث من الأوراس .. قرآن أمة .
وانجليها .. مامات فينا .. ولامتنا

* * *

اجيئك .. أطفالاً وثكلا ونبرة
خضبتي جناحيها باسمائك الحسني
أقصى عليك الفاجعات طعامنا
ومشريننا صارت .. وشاعرنا الحزنا
وماذا عسى يجدى لديك نشيد ؟
بعيد عن الواحات أنت بعيد
هديل .. على قرع الحديد بديد
وضار من الآتيا ب ..
يدق على الأبواب
يفتش عن أحلامنا ، عن لسانة
تمر ببال البال .. يستقرىء الظنا
يمزق اوصال التراب .. تربينا
ونزنه مرضى .. ونشفته جينا
أقصى عليك الفاجعات .. عرفتها
زمان طحنت القيد في صدرها طحنا
زمان عقدت العزم (١) أن يشرب الثرى
دم الموت .. حتى ينفذ الموت ما شئتـا
وعشنـا معا عمر العطاء سلامة
أعنـق منها في حنـايا دمى دنا
إلى اليوم .. استجدى رصاصة ثائر
لاكتب بيـتا ما .. ليـشرق لـى معنى
الـى الـيـوم يا « غـلـما » (٢) .. أـشـيلـك شـعلـة
تـقولـ لـتـاريـخـ الضـيـاءـ : مـعـاـ كـانـاـ !
إـلـىـ الـيـوم .. هلـ سـالتـ سـوـاقـيـ دـمـائـناـ
لـتـرـجـعـنـاـ فـكـلـ مـذـبـحةـ قـرـنـاـ ؟

* * *

لاـستـلتـىـ طـعمـ الدـمـارـ .. وـلـمـ أـكـنـ
لاـقـتلـ عنـ مـيـلـادـ سـوـسـنةـ جـفـناـ

(١) « وعقدنا العزم ان تحيا الجزائر .. نشيد قسما بالنزارات .. »

(٢) من المدن الجزائرية التي دفعت ثرىة الدم غالباً ..

هبنتا اهترانا ..
 هبنتا انطفلنا ..
 سوف ارفع اصبعي
 وانذر باليسرى توابيتى اليمنى
 أنا الفسق المسر الطويل ..
 أنا الامل الشعر القتيل ..
 أنا الوطن الوعد الجميل ..
 أنا الامس مهزوما .. أنا الفد ياسطا
 جناحيه .. لا شمسا أحمس ولا دجنا
 لسوف اغنى .. ما يزال ممنينا ..
 حديث هوانا .. يملا القلب والاذنا
 يفتش عن عشاق ..
 يمر على الصحراء .. يردا ونعمة
 ويذكر قيسا كلها تبتت لبني
 لسوف اغنى .. يا تراب طلولي ||
 ويا بيتنا .. أنسنت كيف تفارقنا !
 لسوف اغنى .. ربما سقط الدجي
 قتيلنا على اصرار محضر غنى

* * *

خذى الناي يا اجتاه انت .. ورجعني
 يعود بنا صوب الجذور اذا انا
 اجيئك لا اشكوك .. رضيت نصيحتنا
 من الوطن المسحوق .. أنا معا ضعفنا
 معا قد تشردنا .. معا هدنا السرى
 معا قد عطشنا في الحصار .. معا جعنا
 تقاسينا جند الغزاة .. فلم نهن
 على عبسة الاسوار أسوارنا هنا
 تمجدت الاسوار !
 تباركت «الاشلاء» (٤) .. قدس زهوها
 نقيم لها في كل انبلة حصنا
 تزخرنها بالمار .. نقيع ظلمنها
 وبطرقتنا من شاء .. لا يسأل الانفا

(٤) الشلة الى التجزة المتمرة في الوطن العربي .

أمد يدي في الماحقات الى يدي
لتوسعي كفى بسكنها طعنا
واسكت .. ما اسمعت « انصار »^(٥) كلمة
تعودته بين المحيطين لى سجنا
تبارك يا مصر النجيبة عصرنا
بنعمك .. بالذات المعتقد آمنا !



تشبثت بالأطفال .. ملء حديثي
قصائد خضر ، لا ارق ولا اغنى
يجيئون كالاحلام ، كالفجر ، كالندى
زرعت بهم ارجاء مأساتها حسنا
كتبت لهم .. فاخضر عمرى وريشنى
وخلقت ما غشى ورائى وما عنى
دموا السيل يفتشى السيل ..
خنو كل هذا الليل .. ان بشائرى
لانوى .. وانى للنهار بهم اذنى
خذوا ما بنitem من سدود .. وقادم
باتهار اطلقى نزلزل ما بينى
نجوز الفسباب المر .. نرسم خططونا
على جبهة المجهول .. نفرشه بينا
كتبت لهم .. ثنيت .. مسوأ وليلى
فيارح الدنيا تقدم .. وعائقنا !



رثيت رهانى المتبعين .. لأنهم
على الدرب ، انى منهم ، سمعنا وھلنا
عندنا بعلم المجرزات ميسوتنا
واكبر كان العباء من ظهرنا .. هنا

(٥) محتقل « انصار » المشهور بالقرب من صيدا لقره الصهيوني للبنان .

عكس الرجع

يوسف أبو رية

شوارع المدينة التي ينتشر الرمل في سمائها كانت مضيئه يسرير فيها الناس بسخنهم اليومية ، لا اندهاش ، ولا ترقب ، والبقر السمين يمشي طليقا بدون اخطام ، والرجال يسوقون النعاج غائبين من المراعي القريبة ، لم يلتفتوا الى رتل السيارات الميري الذي يخترق الشوارع في صنوف ولم يهتموا بالأخبار التي أذيعت عن اغلاق طريق الصحراوي الغربيه ، وكانت أمسي بيهم فرحا بحرية الليبي الملكي ، ايحث عن حانة «بنيوتي» التي سمعت عنها كثيرا .

وكانت اتوقع انفجارا بشريا في كل لحظة ، وطمأننت نفسي : ربما لأن مطروح بعيدة قد يحدث هناء في المدن الكبيرة .

وتراجعت عن فكرة **البيهقي عن الحسانية** ، وقلت : اذهب الى **«البنسيون»** قد أجد فتحى هناك .

ونفتحى ابن هذا البلد ، تعرفت عليه عند التحاقني بالفرع ، وصحبني في رحلات الفرق المسرحية التي زارتنا ، واقترب من ممثليها ، وعرض عليهم نبوبوه التي يقدم بعضها على مسرح الحافظة ، فهو يعيش في **«البنسيون»** المطل على البحر مع اصحاب له ، والحديث معهم قد يلم شتات النفس ، وسأعورفهم بأنني على سفن .

ف الشارع الساطع من جهة البحر ، دفعنى الهواء بشدة الى الوراء ، ونفح الملك الخطيف الذى البسه ، ونكش شعرى المرجل ، لمته بأصابعى ، وقاومت الريح عازما على تسلق المرتفع المسفلت ، على قمته كان **«البنسيون»** ساكتنا ، والصلابيح المعلقة على سوره ترمي ضربة بنام على التوابل متقلبا من هزة الريح .

كان الباب مفتوحا ، ولا احد في الطرقة المروشة بسجاد طويل احمر ، نقرت على بابه بظهر السبابية فخرجت امراة من الباب المجاور تجمع شعرها في اشارب اصفر ، ابتسمت لى ، وانتعشت لما رأيت ثوبها الشفاف وصدرها المفتوح الذى سترته بأصابعين سالتها : فتحى موجود ؟ قالت : لا .. تتفضل .

قلت وانا راغب في العودة اليها : شكرا .. حرج له ثانى .
وحدثت نفسي : لو تهيا لي ليلة حرر ، ادفن فيها وجهي بين ثدي هذه المرأة المرحبة في فرائش لين غائص الى الارض ، ليلة تزيل عن عيني رواسب حياة الجنادل النضبطة ، وتمسح غبار الرمل المكتف في حلقي .

وسرت في الشارع والمرأة امامي ، تدنو وتبعـد ، ترتعش صورتها بين المصايبين الغافية تخرج الاهنة المزووجة بهدير بحر ينظر بشراسة من خلف زجاج نافذة مغلقة .

وواصلت الحديث مع نفسي : سأمحو من مشاهد عيني صورة العقيد زير النساء الذى ينام مع ممثلات الفرق المسرحية وينزل مطروح كل أسبوع لينام مع صاحبة كازينو « بوسيد » والصول هذا الجاهل العنيد ، من الغد ستكتسر سلطنته ولبيقى في صحرائه هذه لتنمى جهله ، كم كان يكرهنى هذا الرجل ، قضيت معه أيامى كلها ، ولم يرفع كوعا من جنبي ، كانه — في كل مرة — يريد ان يقول ابقى هنا انت لا تعرف شيئا ، ظظ في شهادتك ، هذا الجيش مملكتى وانت مطفلاون عليه .

كانت السيارات ما تزال تسير في صوفة ^٤، وبدأت اشعر بالجوع يتمطى داخلى قلت : اذهب الى مطعم « الحرية » اتناول العشاء واشرب البيرة فقد اراد الله ان اختم ليلتى الاخيرة على هذه الشاكلة .

كان الطعام نهارا كاملا ، بلات النيون على الباب وبالداخل توزع نورا أبيض على المناضد المروشة بمشمعات مزخرفة بورود كبير وعلى القيشاني المصنوف على الجدران ورائحة بخور تنطلق من عمود أسطل مروحة كبيرة تدور في كسل وهناك بعض الرجال منشغلين بالطعام وبالنظر الى التلفزيون المرفوع في ركن وام كلثوم تفني مهلهله « بالسلام احنا بديننا بالسلام » وصور كثيرة تترى لصانع ومزارع وأنهار وجند يقطعنها من حين لآخر صورة الرئيس الفلاحكة .

اتخذت مكانى على منضدة في مواجهة الباب و كنت استطيع ان ارى التلفزيون بجنب ، وجاعنى الجرسون بجاكته البيضاء بيده كفنة راح يمسح بها على المسمع ومال باذنه على فمي نقلت : رب كباب وبيرة .

فصاح بالطلب لزميله الواقف وراء الاسياخ ، وسمعت الرجال يتكلمون ، قال أحدهم : حينقلوها بالقمر الصناعي . وقال الآخر : نتعشى ونروح نشووفها على قهوة « العوام » . قلت : هكذا تنتهي الامور !

وتذكرت ..

أول صورة رسمتها في المدرسة الابتدائية كانت لفللاح يرفع شومة غليظة بيد واحدة يهوى بها على رأس جندي ساقط بالبراشوت المترافق بالأحجال ولم انس ان اضع على وجه الجندي ملامع الرعب وان اخط نجمة داود على الخوذة ولم انس ان اجعل يد الفلاح قوية نافرة العضلات وعملت الكثير من الطيارات الصغيرة المحومة كالذباب هناك في خلفية الصورة ، كم فرحت بها مدرستي ، شاركتني في تلوينها ، وشاركتها في تثبيتها على الحائط الى جوار السبورة . لاحت فتحى من باب المطعم وحين ظهر من النافذة الجانبية ناديت عليه : فتحى . وتوقف عن جريه ونظر جهة الصوت ولما رأته أقبل على قال بتعجل : بتعمل ايه هنا ؟ قلت : رحت لك البنسيون . قال يخبط كما يكتب : ولا على بالك ،

قلت وانا أعود الى الكرسى : فيه ايه ؟
— تم رح الوحدة .. التحريات مالية البلد .

— أنا دفععة ابريل .

— بضم الكل .. فيه حالة طواريء .

— أنا حسلم المخلة الصبح .

— جت اشارة ان الكل يرجع .

سألته واحسنس بالجيمعة يتتصاعد داخلى : ليه ؟

— خايفين ليببا تعمل حاجة ترد بيهما على توقيع المعاهدة .

وسبحنى من يدى لا قوم قلت : أنا طلبت عشا .

— تعشى هناك ..

— وأنت ؟

— رايح البنسيون ..

وطلبت منه ان يأخذنى معه قال : مش ممكن .. انت حطلع على « برانى » من الصبح .

تركنا الجرسون واقتلا بالطبق الذى يخرج دخالا خفينا ، وهو ينظر الى يحسرة

وعدت اليه قلت : حطم فى ساندوتش .

وتركتى فتحى أسير وحيدا تحت جدران البيوت ، ورتل السيارات لم ينقطع ، ظل يهدى فى الشارع الكبير بصوت جنرالى يهز المدينة وكان الجنود منكشين فوق مدفع مقطاً بمشمعات سميكه ، وكانوا ينظرون بحزن وفي نفوسهم رغبة فى النزول الى هذا البلد ليشربوا الشاي السخن على مقاهيها ويدخنوا سيجارة على ارصفتها الهاذة ،

وصلت باب القيادة ورأيت الحراسين واقفين بتحفظ ورفعوا السلاح في وجهي قلت : أنا . نعرفنى واحد منها قال : كنت فىين ؟

— اودع أصحابي .

— ودا وقت أصلحاب .. ادخل .

وتركت السيارات تمى فى طابورها بمحاذاة سور القيادة متوجهة الى اقصى الغرب كانت تodus فى اطراف السور آخر المصايب المضينة ؛ بعدها تسقط فى الظلمة فتتلاشى ملامح الجنود الراكبين عليها ويبقى شبح السيارات كتلة كثيفة من الظلام لها بوز طويل يرتفع اعلاها فتصير كقطيع من الفيلة السوداء التى تترقب سبقاتها فى جنائزير الحديد .

دخلت وكانت حريصا على الاختفاء فلا يراني أحد من الضباط وهالتنى ظلة الابنية الواقعنة فى وضع انتبهاد يدها فى جنبها ورأسها مرتفعة فى السماء وعينها مفتوحة على آخرها ولكنها لا ترى شيئا على الاطلاق لا ترى غيرى ، وتكم ضحكة السخرية فى عبها .

عند باب الفرع سقط على وجهى بصيص نور ضعيف ينفذ منه ، ولا فتحت الباب وجدت اجسادا مكسدة تحت البطاطين السود وسمعت شيئا مرتفعا يتعدد فى جنبات الحجرة ورائحة نوم مختلطة برائحة جوارب نتنة ، دفعت البيادات المفغورة الأفواه وبدأت ابحث عن مخلاتى التى دستها تحت السرير لآخر بيجامبى ، وبعد أن علقت اللبس الملكى على المسamar قعدت على الأرض أكل الساندوتش ، وبعد أن انتهيت رحت ابحث عن مكان ، دفعت العسكري النائم على الطرف فاستيقظ مرعاوبا تتدفق من عينه حمرة بلون القمر المخنوقي وقال : رجعت ؟

— وسع .

— سعادة العقيد اتصل وقال كله يرجع .

— وسع .

فتزحر نحو الحائط ورفعت البدن الثقيل وتمددت الى جواره وظللت لنترة طويلة لا ارفع عينى عن المصباح الصغير المعلق ووسط الحجرة كمسفار البيضة .

أطفال الأيام المرة ..

محمد القدس

تسجو القناديل الفتيرة والطلتوس
 نسجوا المناديل الصغيرة ثم داروا معهم
 فكانهم
 لا يحزنون
 لا يضحكون
 لا يعرفون النسيج
 يبحكون عن موالهم
 موالهم .. منه السعال .. او الصرير .. او التراب
 والصمت .. باب
 والنول غول اسود مص الشباب
 غرباء .. يعشق بعضهم ان يرحل الليل الغريب
 عند الظهيرة .. في الصباح وفي المساء الى المدينة .. يدخلون ..
 .. ويخرجون ويفحزنون
 في الجيب ما يكتفى لخبز .. او ادام
 سكت الغلام
 حار الغلام
 وهي ينسف ان في الجيب الكثير
 بطريقته
 فالسيد النضي يبعث بالآتامل والمعقول وبالتصدور
 وسيكلل الخبز المدر للأجر
 وبشاشة النضي حتما في الصباح غداً تروج
 مازال في العمر الكثير
 لم يبتئس
 لا ينبعى ان يبتئس

فالصبية العمال من أشباهه
لا يعرفون سوى النسيج
في الصبح يعمل « كالزجاج هنا الخيوط »
« والمصدر يختنه الهبوط ».
قراء والخبرن الفقير من القناعة للمجاعة يستطيع
والنوم في الليل الطويل هو الملاذ
« يا عم احمد لا تتم »
« فالبنت يحتاج الطعام »
والعم احمد لا ينام
هو يصل اليوم الاخير من القرار
ويروح يخصى ما تبقى
لزيوج البنت الصغيرة .. كيف للبنت الزواج
لا يعرفون هنا التجهيز للزواج
لا يعرفون .. سوى النسيج
الشيخ يكره أن يموت بلا شقيق .. أو صديق
ليلم عرض البنت من عرض الطريق
فالعمر سامر منذ باع الروح للبنت الصغيرة والمعوق
هو منذ أن ترك الشقاء على الحقول الى الشقاء بلا حقول
قد صاحب الليل الملوء
والنقر .. ذا الوجه الصنفية
« لا بأس .. فالجيب المزق قد يتبع لها السرير »
« واذا أموت .. فقد أموت على الحصير »
« لا بأس .. عشت على الحصير »
— والسيد الفضي ينبه .. « ما لنا نحن الصغار »
« أشباه أولاد الرذيلة في مدینتنا العتور »
— يا عم احمد لا تسالم كل أولاد الخطيبة والشروع
والسيد الفضي يمزح بالخمور وبالعطور
أسطورة الليل الآخر
غال الناس بازالت تداري بالنشيج صدى النسيج
والناس في حاراتنا
لا يعرفون سوى النسيج

المرأة في أرباب الطاولات

بقلم : رجاء عدنى



لكل فنان موقف من الحياة ومن قضايا عصره . ونحن نعيش عصرا طاحتا ، تجري فيه الاحداث بسرعة فائقة . وفي العالم الثالث - وعالمنا العربي على وجه الخصوص - تتعدد وتتشعب المشكلات التي تواجه الكاتب . ويعتبر تناوله للمرأة - ظاهرة اجتماعية - من ادق هذه المشكلات واكثرها حساسية فهذه القضية كثيرا ما يتم تجزئتها ، او تمييعها بشكل من الاشكال . لذا فان الكاتب حين ينحاز اليها بصدق - اى حين يكون امينا في تصويره الفنى لواقع المرأة - فهو لا يساهم فقط بترسيخ القيم الثورية في مجتمعه وحسب ، بل يستطيع النفاذ الى عمق التجربة الانسانية ، والواقع الاجتماعي ببعاده وخصائصه المتنوعة .

وحين نرى ان احد مهام الكاتب الأساسية هي أن يعيش الحياة الكاملة لشخصياته كلها - دون تميز - بكل خصائصها النفسية والاجتماعية والاقتصادية ، وربطها بالأحداث الخارجية والتاريخية المحطة بها نجد

ما حدث بالفعل هو أن انكماس شخصية المرأة في الأدب بوجه عالم — والأدب العربي بوجه خاص — لم يتحقق أو يتطور بقدر مواز للقضايا والمشكلات الأخرى المطروحة في ثقافتنا الوطنية البديلة .

وقد قدم الكثيرون من الكتاب رؤية منقوصة ، وقاصرة للمرأة ككائن انساني له عالم الداخلي ، وأيضا له علاقاته بالحياة والمجتمع . فحين نرى البعض يصورونها وكأنها عامل مساعد لاستكمال احداث الرواية وعناصرها . نرى البعض الآخر وقد صورها نماذج جامدة — ساكتة — لها وظائف اجتماعية محددة ، كأم ، أو كزوجة ، أو عشيقة اي تلك الشخصيات الجاهزة منذ البداية والتي لا تتطور مع سباق الحياة .

وفي كثير من الأجناس الأدبية يتم تصويرها ككائن غامض ، محاط بهالة غير مرئية ، وغير مفهومة عن سحر المرأة ، وجمالها الاسر . تلك الصور التي تلهب خيال القارئ ، وتعده بالكثير من الاحلام التي لا تتحقق . اي تلك التي تعمل على استلاب عقله ووعيه .

اما بالنسبة للموضوع ، فالرواية العربية حافلة بموضوعات مملة ومكررة عن المثلث الشهير ، الزوج — الزوجة — العشيق ، او العكس . فنالادب الروائي العالمي — وادبنا العربي متأثر به — لا هم له الا ان يصور تلك المواقف — المأسى — كما قال موريالك ، انها دوما قصة السيد والسيدة ، تلك العلاقات الناجمة دوما عن ظروف الاسرة البرجوازية القائمة اساسا على الملكية الخاصة ، وحق الزوج في السيادة ، وحماية ملكاته ومنها الزوجة .

مثل اولئك الكتاب قد اعتادوا على تصوير شخصياتهم من النساء في اطر معروفة سلفا ، وطبقا لماهيم او تصورات مسبقة . بدءا بوضع المرأة في الميثولوجيا — من حيث مضمونها الاجتماعي الغبي — وانتهاء بثقافة الكتاب ، وطريقة التحام هذا الكائن المسمى بالمرأة ، بعالمه الخاص ، وطريقة تشكيل وجوده ، ونظرته المجزأة اليها . وهذا بالفعل له أساس مادي موجود في الواقع المتختلف الذي تعانبه النساء في بلادنا . ولكن رصد ظواهر الواقع ، وانعكاسها في الأدب من هذه الزاوية فقط ، لا يمثل سوى جانب أحادي ، ورؤية غير متكاملة ، قاصرة عن كشف العلاقة الموضوعية بين وضع المرأة المختلف هذا ، وبين الواقع الاجتماعي في حركته وتطوره . مما جعلهما — اي شخصية المرأة — تبدو غير حقيقة و بعيدة عن الواقع .

لكن اذا تتبعنا الابداعات الأدبية تاريخيا ، فسنجد حينا خصائص وسمات — تشير الى بدء ظهور النموذج الاجياني للمرأة . ويتبادر هذا

النموذج بشكل اوضح في فترات التحولات الاجتماعية الشاملة . لانه حينذاك تكشف لدى الكاتب مجالات لم تكن واضحة من قبل عن علاقة الفرد بالمجتمع . وهكذا نجد ان مجال بحث كهذا مازال خصبا ومتنوعا . لذا فهو يحتاج الى كثير من الدراسات سواء النظرية منها او التطبيقية .

ومن حق القارئ ان يتتساعل ، ماذا فعل الطاهر والطار — كاديب ملتزم — بشخصه النسائية ؟ او بالاحرى كيف تحققت شخصية المرأة ضمن اطار رؤيته الكلية للواقع الجزائري في حقبة تاريخية معينة ؟ .

ستتناول في هذه الدراسة بعضا من اعمال الكاتب الروائية — (رمانة — عرس بفل — الجزء الثاني من اللاز) — محاولين قدر استطاعتنا الاجابة على السؤال السابق . هذا من خلال تحليل شخصية المرأة ، ورؤيتها في ترابط مع واقعها الاجتماعي . وأيضا من خلال الكشف عن شخصية الرجل — البطل — اصوله الطبقية ، ثقافته ، انتقامه . اي تلك العوامل التي تحدد في مجملها نظرته للحياة وللمرأة .

واى من الشخصيات ما يتم تناولها بالاسهام او بالايجاز ، فهذا ما تمليه طبيعة الدور المنوط بالشخصية ، خصائصها ، طريقة التقائها مع الشخصيات الأخرى في العمل الروائي .

ولن تتطرق هذه الدراسة الى مناقشة الشكل الفنى للرواية وكيفية تعامل الكاتب معه برغم سحر هذا الجانب في كتابات الطاهر والطار واغراءه للباحث عن مزيد من التوغل في ثنيا العمل الفنى ، الا اننا اقتصرنا على الكشف عن بعض الدلالات الفنية التي من خلالها عبر الكاتب عن موقف ايديولوجي محدد تجاه ظاهرة معينة — ضمن ظواهر كثيرة — هي وضع المرأة ككائن اجتماعى .

— « رمانة » —

في اواخر السبعينيات كتب الطاهر والطار مجموعة « الطعنات » وجاءت ضمن هذه المجموعة قصة « رمانة » ليستكملاها فيما بعد ، اثناء كتابة روايته « اللاز » . فهى كما قال الكاتب : ليست بالقصة القصيرة او بالرواية . انها مرحلة انتقال من لون أدبي الى لون آخر . وهى ايضا كذلك بالنسبة لبحثنا هذا ، اى بالنسبة لتطور شخصية المرأة في كتاباته .

« رمانة » باختصار ، تمثل رحلة البطلة المؤوية عبر عالمها الداخلى ، المرتبط عضويا بالظروف الاجتماعية والاقتصادية خارجها ، من اجل استعادة انسانيتها المفقودة .

بطلة الرواية فتاة رائعة الجمال . لا تجد في جمالها سوى سلعة قابلة للبيع والشراء . تنتهي طبقياً إلى شريحة من شرائح المجتمع الدنيا حيث الفقر المدقع ، والجهل ، وعالم الجريمة . إنها تسكن أحد تلك الأحياء القصديرية الصدئة . وبالرغم من تدنى أخلاقيات هذه الشريحة . إلا أن الكاتب لا يدنسها ولا يضمها بالعار . لأن الشر مبرر ، والقهر مبرر . فهو نتاج لقوى أعمق وأكثر شراسة . وهذه القوى الخبيثة تتكتسب مقوليتها من وضعها المهمين في المجتمع . فها هو القاضي ، ومثله رئيس الشرطة ، ومدير البنك ... الخ ، يمارسون العهر الخفي ، في الوقت الذي ييقون معه الوضع على حاله .

في البداية ، ويتداعى المنولوج الداخلي . تختبط « رمانة » وسط دهاليز عالمها المظلم . يصوره الكاتب وكأنه غابة وحوش ، أو بئر ليس له قرار . أى أنها كانت تعيش حالة تشبه الفيوبية . في الوقت نفسه لا تمتلك أراده التغير . ومن خلال الكشف المستمر لعالم الشخصية . تتضح مناطق الظلم داخلها . وايضاً في العالم المحيط بها . أى تلك العوامل التي تشدها إلى أسفل . وتلك التي تعمل على تطوير وعيها والخروج بها إلى عالم أكثر كمالاً ورحابة .

في مرحلة تالية من تطور الوعي تختلط عليها الأمور . حيث لا تكون مدركة تماماً لمكان قوتها . فنجدها تصعد تارة ، ونکاد نشتت منها رائحة الهواء النقي . وتارة أخرى تهوى وتتراجع .

وبعد تراكم طويل من الخبرات ، نجد البطلة تقبل على تغيير واقعها . ترى نفسها لأول مرة كائن إنسانى له احتياجات نفسية وروحية إلى جانب احتياجاته المادية . ترى أيضاً أن الرجل من الممكن أن يصير صديقاً ورفيقاً ، وليس مشتر رخيص لجسدها .

بدأت « رمانة » في تعلم حروف الهجاء ، أيذاناً بمعرفة ما يحيط بها من الغاز الحياء . من أولى الكلمات التي نجحت في تعليمها هي كلمة «باب» وكأنه ارهاص لخروج قادم إلى عالم جديد . حيث تتمكن من فهم رموز كثيرة ، وتقن اعادتها إلى دائرة الوعي كرصيد من الخبرة الإنسانية . وقد حدث هذا التطور في شخصيتها - بالتدريج - عبر التائقها بمناضل ثوري ، يسمى هو الآخر للتغير واقعه بطريقة أكثر شمولًا . يحبها لذاتها ، ولروحها النابضة بالخير والجمال . هذه الروح التي ترفض الاستسلام أو الموت ، كروح شعبها في « عميقها وفتحها » . وينتفق عندهما حسناً دافعاً - معاذلاً لتلك الثورة المتوجة في داخلها لتشوف حدود الامرئي .

تتداعى الذكريات عن مناطق رحلتها المضيئة : « أحسست بجبال من الدفء تذوب فوقى ، وتغيرنى . أنتى خاطرة تجول الانفاق ، ونفحة تائهة ، وشمعان يلثم زهره » .

تقول في منولوج آخر : « كان ينادينى رمانة » ، وأناديه « خالى » ، كنت طبيعية في كل تصرفاتى ، وحركاتى ، لا غنج ، ولا دلال ، ولا تعرية صدر ، أو زم شفتين ، أو تعطر ، أو ثشن » .

ان علاقة البطلة بهذا الحال لتمثل نوعاً من العلاقة الحميمية . فالمؤلف لا يسميه باسم معين . وهذا من الممكن ان تكون له دلالة في اللاوعي الجماعي . وتقسّر عند « يونج » أنه يمثل أحد الأنماط الأصلية - الإيجابية - في اللاوعي . تلك التي تساعد الانسان على اكتشاف الخير والجمال فيه . أى يتعرف على جانبه الروحى ، ويلتحم به ، فيحدث هذا التوازن المنشود .

ومن خلال الوعي الوليد تتحول فتاتنا إلى رفيقة ، تمارس العمل النخالي ، حيث تكتشف ان « سماء الرفاق صاحبها » ، في الحين الذى تكون فيه سماء غيرهم مقيمة » في البداية لا تدرك - بشكل واضح - الهدف من النضال ، حيث تتسامل في دهشة . كيف يوحد مثل أولئك المناضلين ، بينما أحياوهم التصديرية غارقة في الآلام واللامبالاة . يرد عليها « الحال » بآيمان . بأن الطريق طويل وشاق « وان التغيير لابد سيحدث اليوم ، او غدا ، او بعد اجيال » هذا الایمان نابع من معرفته العميقه لحياة الانسان في ارتباطها بالمجتمع على اساس أنها عملية جدلية وموضوعية وأنها قيد تطور الواقع المادى .

في الوقت الذى تتجه فيه « رمانة » في تجربتها الأولى - في توصيل رسالة الى حد الرفاق - تكتسب قدرات جديدة ، تؤهلها لمزيد من التطور . لكن خط هذا التطور ينقطع فجأة . ليس فقط كتيبة لفقدان الارادة لديها . ولكن السبب الاساسى هو ظهور قوى خارجية ، حركت هذه الارادة في اتجاهها السلبي ، الا وهو اغتيال حبيبها ورفيقها على يد قوى البطش . تراجع البطلة عن الطريق الذى اختارته سابقا ، وتتجلى مظاهر تراجعها في زواجها بالآخر من تاجر تحف ، يقتنيهما كتحفة جميلة . حيث يدفع الثمن كمقابل لحمايتها المادية فقط .

ويترك لنا الكاتب نهاية مفتوحة لكل نهايات أعماله . مفادها ان هذا القطع عن خط التطور الانساني ليس نهائيا او مطلق . وان حدوث التغيير في حياة الانسان ليس باى حال هو نهاية الصراع . بل يعني رحلة

آخرى جديدة . وان التغيير الاصليل يصير رهن تغيير هذا التركيب الخاطئ
لمجتمع باسره .

— « عرس بغل » —

كتب الطاهر والطار رواية « عرس بغل » في منتصف السبعينيات ، وفيها ينقلنا الى كهوف غريبة هي اوکار البناء . الرواية عبارة عن باتوراما متحركة ، تتنامى فيها احداث ، تتمحور حولها شخصيات حية ، اخلاذة ، تتحرك ، تطلق فوق واقعها ، ترقص على الجبال ، تهوى من فوق حافة جرف سحيق ، وتكتحل عيونها بالالم المضنى ، ورغبة حارة في الخلاص .

هذه الشخصيات هم مجموعة من نساء عاهرات ، ورجال قوادين تضمهم وحدة المكان ، الا وهو الماخور . كل منهم له رحلته التي ادت به الى هذا الماخور ، وايضا له حلمه في الخروج . ذلك الحلم المعادل لمحاولة الخلاص الروحي او المادى من عالم سفلى . ولأن الحلم يعني احداث حالة ما من التوازن النفسي في الشخصية ، فإنه يجعل الحياة أكثر احتمالاً ، ويجدد القدرة على مواصلة العيش فيها .

وكثيرا ما يتداعى حلم الخلاص هذا كمنولوج داخلى ، او حوار بين الشخصيات ، احيانا يبدو كعنف منفرد لكل شخصية على حدة ، كل له توتراته ونفعه الخاص . واحيانا أخرى تتوحد آلات العنف في سياق عام منسجم . وهنا يتجسد المشهد الروائى كلوحة درامية لها ابعادها وايقاعاتها الخاصة . فنجد في الرواية ، وفي اكثر من مكان ، مشاهد طقوسية مليئة بالحركة والحيوية . الكل يرقص ، يدب الأرض بقدميه فتتفجر أشواقه « أرواح .. ، أرواح ، وكى نشوفك نرتاح ويتغير حالى » . ولكن القلوب خاوية والمصدور تهتف بالراحة .

يصف الكاتب الحدى هذه الطقوس حيث « كان الجو كائسيا مقلوبا ، لم يكن هناك احد يدعو قوة غريبة خارقة » ، وانما كان كل من هناك ، يفرز ما في أعماقه » .

انت هذه المجموعة من البشر الى الماخور عبر رحلة طويلة من التمزق والانهيار ، او تحت طائلة الحاجة المادية ، وأثر تشوہات نفسية عميقة .

« العنابية » تلك الشخصية — البؤرة المتوجهة في الرواية ، هي شعلة نار لم تخبو رغم تجاوزها الأربعين . انها معلمة هذا المكان ،

يأمر بأمرها البنات والهزين ، يقال على لسان أحدى الفتيات « المعلمة هذه في عنوانها كانت تذبح وتسلخ الرجال بنصف ابتسامة » . كيف ارتحلت العناية من ماخور إلى ماخور ؟ وما الذي أدى بها إلى هذا التدهور ؟

البداية حين كانت ابنة الخامسة عشر ، تشهد أيام اعينها الاعتداء على الأب ، وقتل الاخ ، تذكر حكايتها في منولوج حزين :

« ظل يتذلّى من التينة ، طوال الفترة التي كان السينغال يعتدون على وعلي أمي كانت الفترة طويلة . كنت في الخامسة عشر ... أغمى على واستيقنت ، .. وعندما استفقت أخيراً ، لم أجد أحد ، ليشت يوماً وليلة ، لا أقوى على الحراك من مكانى ، كنت جائعة . خائرة القوى ، كانت الدماء حولي ولم يكن هنالك أحد » .

هذه هي المصائر الدرامية لأمثال أولئك الفقراء البسطاء من الناس . فنجد أن التشرد والجوع والبؤس هو ما يؤودى في النهاية إلى وجود هذه الفتاة ومشيلاتها في مكان كهذا . حيث يدركن أن للمال سطوة جباره ، وأن هذا المكان كفيره من الأمكنة .. كما أن قانون البيع والشراء هو نفسه ذات القانون الذي يسرى في المجتمع خارجه . تدلل على هذا « العناية » بقولها : « اشتغل ، أبيع وأشتري كل عباد الله ، استبدل تحمل شخص على بدني لدقائق بيده اتصال ، واستبدلها بيدورها بنقود » بهذه الصورة الفاضحة يتم للكاتب تعريف تناقضات المجتمع البرجوازى . فهو يكتشف بحدة وقسوة تبعية مصائر هذه الطبقات المستقلة من قبل طبقات أخرى . حيث يتبعها بالمقابل تغير في العلاقات الأخلاقية والسلوكية . ويغدو كل شيء مادة بيع وشراء ويتحول الانسان ذاته إلى سلعة .

تتواءر في الرواية صور شبيهة . تؤكد بالاستمرار أن هذه الانماط من البشر هي وليدة وضع طبقي - اجتماعي مختلف ينبع عنه وبالتالي هذا الاختلال في الشخصية . من أوضح هذه النماذج « حياة النفوس » أنها العناية في شبابها . يطلبها الجميع لجالها حيث استقبلت في يوم واحد طابورا من مائتى رجل . كانت تستعبد الإهانة والضرب ، ومع أحدي هذه الإهانات « تذكرت أبيها الذى سافر إلى فرنسا ولم يعد ، وأخاه المشلول الذى يعيش أمها وزوجها . تذكرت الليلة التى طلبتها أمها وأمرتها بالنوم فى فراشها » والأم مهددة بالطلاق من قبل زوج يرى أن يضاجع ابنته !! نفت الابنه منذ ذلك اليوم بعيد بلا رجعة حيث الشوارع الخلنية والمطاردة والمؤاكسير ..

هكذا صور الكاتب شخصيات عديدة من النساء . كل لها ملامحها الفردية الخاصة وابعادها ، ولكنها في الحقيقة ، عدة تحويرات لنموذج خاص من المرأة . وهى تلك الخارجة عن العرف والقانون الاجتماعى . وان كان هذا ينم عن الشعور بأن المرأة تؤكد حريتها ببنعلها هذا . الا ان الكاتب يؤكّد دائمًا أنها حرية غير داعية ، منقوصة ، ومشوهة . تؤدي الى مزيد من التدهور ، ومن ثم الدمار لمناطق الاشتراق في الشخصية .

ومن مكان كهذا بدات أيضا رحلة «الحاج كيلان» في زمن شبابه الذي ولد فكيف كانت رحلة البطل؟ والي اي هدف؟

بدأت رحلة البطل حين كان شاباً يافعاً . درس في جامع الزيتونة بتونس على يد شيوخها الكبار . ثم أراد أن يغير العالم من خلال معتقدات رجعية متقدمة بمسوح دينية ، تقول بأن الجهاد في سبيل الله يبدأ من جميع الأمكنة . بل وأكثرها فساداً وهي دور البفاء . لمعت الفكرة في رأسه معتقداً بأن المرأة أصل البلاء . وعليه أن يبدأ التجربة من المأمور . وفي مشهد محوري في الرواية ، رسمه الكاتب سخرية لاذعة ، حيث صعد «الحاج كيلان» على منصة وسط المأمور ، ركباته ترتجفان ، والدم يتتصاعد إلى رأسه ، وفي غمرة حماسه ، أخذ يردد مقولات خطابية عن طريقة التوبة والخلاص . وأنه صوت الإسلام يتحدث إلى إماء الله بوصفهم مسلمات قد أخطأن الطريق . ترد عليه أحدها هن بعفوية :

« نعم نحن مسلمات ولكن كل الذين يأتوننا أيضاً مسلمون ». هنا تظهر بوضوح تلك الهوة بين الخيال والواقع . فاولئك النساء قد واجهن الواقع عن حقه ، ولم يعد باستطاعتهن ان يجدن في مجرد الدعوات لقوى السماء ما ينتظنهن من الشقاء الذي يعيشهن .

اما تناقض البطل فيكمن بين وجданه الفارق في الرغبات السرية وبين ملحوظة ان يغير العالم عن طريقة كبت الرغبات ، والمحافظة على اطر اجتماعية باليه . ولقد كان طموحه في مستوى الحلم الغير قابل للتحقق ، او الحلم العاجز ، الذي هو في محله تعبير عن عجز طبقة بكلاملها عن التغيير . ولاته حلم مراهق ، فهو لم يع الواقع ، او مسببات الفساد فيه . وارتکر على مبررات واهية . انهارت كلها دون اى مقدرة على المقاومة لدی مواجهة البطل اول اختبار حقيقى ، حين سحبته « العنابية » الى غرفتها ، واكتشفت في عالمها حينذاك ، حقيقة اشد رسوخا مما تعلمه في جامع الزيتونه . اذ تتداعى ذكرياته الماضية عن عودة البنى الجميلة - العنابية في شبابها - « التي استطاعت ان تزعزع جامع الزيتونة بسواريه ومشائخه وبنقهه ونحوه وصرفه وتوجيده وتحوله الى هزى يحج الى كيان » .

كانت النتيجة الحتمية لرحلته هي الانفصال — بمغزاها الاجتماعي — ففي عالم المقاير الكثيرة كان البطل يجتر معارفه الذهنية الماضية ، يتبعاً على الحشيش بفية تغيب الوعي أكثر ، فتائمه الخيالات مجسدة في أحلام وهلوسات مريضة عن المتبني ، وابن قرمط وزكروية . تلك المعرفة الإنسانية التي شكلت يوماً جزءاً من وجدهانه حتى . ثم صارت صدى مؤلماً لصوت قديم تصطدم بحوائط المقبرة . وتعود كظلال كابيه تعبّر عن لا معنى الحياة وبعيتها ، وإن كل شيء ينتهي إلى الموت والفراغ كما انتهت حياته هو .

رحلة « الحاج كيان » تنتهي بالهزيمة لأنها تتوقف مع تكوينه ووعيه الطبقي ، من خلال نظرته للحياة ومرتكزها المرأة . وكانت رحلته قد بدأت بالمرأة وانتهت عندها . ولكنها لم تنتهِ كما بدأت . لقد بدأت بمحاولة تغيير العالم من خلال المرأة واخفقت بهزيمته على يد المرأة ، ومن ثم فشله في التغيير . ولم تهزمه المرأة انطلاقاً من كونها اثنى ، ولكن من خلال ظروف كليهما ، كل حسب دوافعه وواقعه .

وحلّة « الحاج كيان » لتلخص نظره الاستبداد الشرقي للمرأة ، من خلال مناهيم الرجل البرجوازي . تلك النظرة التي تشتهي المرأة — كمتعه — وتنتهي في نفس الوقت . ونفيها هنا يعني الفداء كل خصائصها كائن إنساني ، لذا يصبح من الممكن تغيير هلا ، وتبديلها ، بل وامتلاكها .

في رواية « عرس بغل » نجد الكاتب قد تجنب — عن عدم — مغالطات كثيرة ، شائعة ، عن وضع المرأة وتحميلها وزر الخطيبة الأولى والصالق صفة الدونية بها . أو تصويرها ككائن منفصل عن واقعه .. بل نراها دائمًا رهن هذا الواقع متاثرة به ومؤثرة فيه . يشير إلى هذا الطاهر والطار بوضوح على لسان بطله « الحاج كيان » :

« إن عرى أجساد هذه الولايات يعكس عرى واقعهن » :

— العشق والموت في الرفق الحراش — الجزء الثاني من « اللاز » —

الروایتان اللتان تعرضاً لهما بالتحليل قد كتبتا في فترة تأسيس الحركة الوطنية في الجزائر وما بعدها . وفي هذه الفترة أيضاً كتب الطاهر والطار رائعته « اللاز » (الجزء الأول) . ثم اتتها في جزئها الثاني في فترة لاحقة . حيث أعاد الكاتب ابطاله واعطاهما أدواراً تتماشى مع المرحلة التالية من الثورة . ولقد عكس الكاتب في رواية « اللاز » — بجزئها — عصرًا بكمائه من التطور التاريخي للشعب الجزائري .

موضوع بحثنا الجزء الثاني من « اللاز » — (العشق والموت في الزمن الحراش) . زمن احداث الرواية هي فترة انطلاق الحركة الفلاحية في

الجزائر ، حيث تم اللقاء . الذى جرى بين العمال والمتقين من جهة ؛
والفلاحين من جهة أخرى في سبعينات هذا القرن .

في الرواية بعدان أساسيان : الأول عبر المكان حيث ترحل مجموعة
من الطالبات (جميله وزميلاتها) من المدينة الى الريف في عمل طوعي لمساعدة
الفلاحين في التعاونيات الزراعية ، في محاولة للفاء المسافة بين الريف
والمدينة من جهة ، وبين العمل اليدوى والفكري من جهة أخرى .

البعد الآخر هو رحلة جميلة مع الكاتب عبر الزمان والمكان . حيث
يقوم المؤلف بدور الشاهد على احداث عصره . فهو « برهما » — « الطاهر
والطار » — « الضمير الغائب » الذى يلعب أدواراً عديدة يلعبها من خلال
قطع الحدث ، التعليق عليه ، وفقة تأمل ، او القاء الضوء على منطقة
معينة . فتعد هذه الرحلة بمثابة قراءة في الأزمنة المقبلة من خلال الحاضر
المعاش .

تنامي الأحداث مع رحلة جميلة وزميلاتها . حيث يتم الفصل ،
او التداخل فيما بينها على جملة الواقع الأساسية « لا يبقى في الوادي
غير حجاره » يقولها « الاز » دائمًا وهو منصب القامة موليا وجهه
إلى الفرب .

وبرغم تميز الشخصيات بخصائص جديدة تعبّر عن المرحلة التاريخية
التي نبعت منها ، الا انها وثيقة الجذور بماضيها ، ومرتبطة بعلاقة
عضوية وحimbية معه . فحين رصد الكاتب واقع المرأة الجزائرية في حقبة
تاريخية معينة هي انطلاقة الثورة الشعبية ، لم يكن المقصود تصوير
الواقع كما هو ، والا تحولت روايته الى مقال او منشور سياسى
عن قضية المرأة . ولكن وسيلة الكاتب تختلف كثيرا ، من حيث هي تكيف للغة
الحياة اليومية ، والتقاط الومضات المضيئة المبعثرة ، في واقع مليء
بالتفاصيل . ونسجها في شكل جديد يدعو الى التأمل ، واعادة التفكير .

وهكذا فقد التقط الكاتب جميلة الخمسينات — كومضة مضيئة — ابان
نترة النضال ضد الاستعمار الفرنسي . ثم أتى بها في وقت لاحق كجميلة
السبعينات — بجمالية الثورة الشعبية — فهي امتداد حى ومتطور لماضيها .
تحمل بقایا ادرانه واصالتة ايضا . ولكنها في الوقت نفسه تعيس احداث
الحاضر ببراءة ، منطلقة نحو المستقبل ، لتصير شخصية أكثر تركيزاً وتعقداً
من جميلات الماضي .

تقول جميلة : « ان حمل ثقلة في الحقيقة اليدوية ، غير حمل نكرة
عقلانية ». هنا نلمس لدى الكاتب وضوها تاريخياً مقوله الزمان والمكان

متجلية في شخصية وتفكير جميلة . فهو يميز بين الماضي والحاضر من خلال الرموز الدالة على كليهما . ويخرج الكاتب باستنتاج مفاده ان الفكرة العقائدية ليست حلية تزين بها الصدور في زمن الانتصار ، لكنها سلاح خطير يفترض أن يخوض المرء من أجله كناحات كثيرة أكثر تعقداً ووطئه من الكفاح الواضح ضد الاستعمار . مجملته الحالية تخوض نضالاً في عدة جبهات . فهي في الوقت الذي تعي حملها ، تلك التركيبة الشديدة التي خلفها الاستعمار . تعي أيضاً مسؤوليتها . وتعرف مكتسباتها ، ولا تنتقص من قيمتها ، حيث تقول جميلة في ملوك آخر :

« ان جميلة الثورة الوطنية كانت تكافح في واجهة واحدة ، بل تدافع عن نفسها وعن اخوانها من بني جلدتها ، لا غير . أما جميلة الثورة الديمقراطية الشعبية فتكافح في واجهات لا حصر لها . أنها تهاجم . وهذا ما يميزها ويقدسها عن باقي الجميلات دون استثناء لدور التاريخي الذي ادنى » .

ان جميلته هنا تهاجم ، والهجوم الذي يشير اليه الكاتب – بمعنى القدرة على الفعل – اي ظهور المرأة الجزائرية ضمن القوى الفاعلة في المجتمع . وان هذا للتغير نوعي في الوعي بدور المرأة ، قد تطور عبر تراكمات طويلة من الممارسات المضنية ، ومن خلال صراعات كثيرة تحملت النساء عبيتها بوصفهن جنساً مسحوقاً ضمن الطبقات الواقع عليها الظلم والاضطهاد . وقد تبلور هذا الوعي في جيل جديد من النساء ، هن اللاتي عايشن الجزائريين بعد الاستقلال . ولقد عكس الكاتب – باتفاقه الوضوح – هذا التموج الجديد مجدداً الجوانب المخفة والتغيرات التي طرأت على الحياة الاجتماعية في هذه الفترة التاريخية .

ويشير الكاتب ايضاً الى الزمن الذي لم يكن فيه للنساء هذا الدور البارز ، حين يخاطب بمعظومي نفسه « بأنه في زمن الكفاح لم يكن بيتنا نساء ولا حتى رجال من هذا النوع » . والمقصود هنا « بالنوع » هي تلك الفتاة التي تشارك بجسارة في العمل العام ، وتعبر عن نفسها بطلقة ووضوح .

والى جانب المشاركة الجريئة . فلقد استطاع ايضاً هذا الجيل – الذي لا يكفي عن طرح الاسئلة – أن يحاول استجلاء أسباب الصراع الذي تتعرض له النساء ، من خلال المسودة الى ماضيهن وأصولهن . ففي ملوك لأحدى الفتيات تقول : « من هم أباونا .. وأخواننا وجميع أقاربنا الذين تتشكل منهم هذه الفتاة – نعم من كل هؤلاء تتشكل المرأة وتنتشكل نفسها وطريقة خوض نضالها » .

وفي هذا الخضم الهائل – أى في مجتمع غير متجانس بعلاقاته المتخلفة – ينبع عنه وبالتالي ضياع الكثيرات وتساقطهن في منتصف الطريق ، ولكن – ومع هذا – يستطيع البعض الآخر الانضمام الى « قافلة التاريخ » . ويتم التأكيد على هذه الحقيقة في ملologue آخر لنفس الفتاة :

« لسنا سوى حصيلة لاباعنا واخواتنا ولكل مجتمعنا في الآخر . ومع ذلك البعض منا يتطوعون . يمكن من التمييز بين الماضي والحاضر والمستقبل يتطوعون من أجل الثورة الزراعية » .

والملologue الأخير لا يعكس التأكيد على الشيء ذاته – أى أن النساء لسن سوى نتاج لواقعهن – ولكن مع تناول الحدث في الرواية بشكل مواز لتطور المرأة تاريخيا ، تظهر دلالة جديدة هي أن الإنسان ليس محصلة بيئانية كليلة لظروفه وواقعه الطبيعي فحسب ، ولكن دخول الوعي كعامل جديد في العلاقة الجدلية بين الفرد ومجتمعه ، حينئذ ، يصبح عالما مؤثرا وفعلا في دفع التغير نحو الأفضل . ويظهر هذا الوعي في اضافة الكلمة التمييز بين ماضي وحاضر ومستقبل ، وهذا ما يؤدي وبالتالي الى تطوع بعض الفتيات . أى أولئك اللاتي يمتلكن أداة التغيير من أجل قضية أكبر من احتياجاتهم الفردية الخاصة .

ونجد الكاتب – من ناحية أخرى – لا يغول كثيرا على العمل التطوعي – رغم ضرورته – فهو يفضل بشكل دقيق وواضح بينه وبين النضال الطبيعي بشكله العام والأوسع ، ويرى ان الطلبة ليسوا سوى شريحة من شرائح المجتمع التي لا تدخل حلبة المراجعة الحقيقية الا حين يتحدد بالفعل وضعها الطبيعي . وهذا يتضح في تأكيده على ان جميلة ليست سوى « مشروع مناضله » . فهو يحاور بطلته بشكل موضوعي صارم .

« ادركى يا جميلة أن التطوع ، مهما كانت قيمته ، ودون أى استثناء لقيمه ، ليس ابدا أداة لاقتحام الأزمات » . فهنا يدحض الكاتب محاولة كسب الانتصار عن طريق عمل محدد من قبل فئة معينة والطموح لتحقيقه كنهاية قائمة بذاتها . فهو يرى كما قال انجلز « ان الانهزامية الشريرة هي أخطر الانهزاميات » .

وبالآخر يحلل الكاتب وضع الطلبة بشكل عام حتى يتضى على تلك الاوهام الرومانسية العلاقة بخيالهم حيث يعلق « يتخرج الطالب . يتوظف . يتزوج . ينجب اولادا تأخذ حياته مجرى جديدا . قد ينس في الطريق افكاره ، بل ، قد يأسف على الماضي العايش ... » .

يعاود الكاتب بحثه المستمر عن مكان الخطر والضعف في شخصياته . فهو يتعرض لبعض المراة كسلاح قديم ومتوازٍ لديها ، ويحذرها من استخدامه — عن عمد — لأنه في الغالب ما ينقلب ضدها . ويعود فيستبعدها مرة أخرى . اذ تصبح موضوعاً للرغبة بدلاً من أن تصير كائناً منسجماً جسماً وروحاً ، عقلاً . تدخل جميلة منطقة الصراع هذه ، ما بين جمالها الانثوي وبين فكرها . ثلثة نفسها قائلة : « عيب . عيب يا جميلة . إنك ثورية يا جميلة ، أحرقت سفينتك نهائياً في سبيل أفكارك كطارق بن زياد ، فلم يبق لك من تراجع » . هنا يدليها الكاتب ، ولا يكتفى بما حققته من انتصارات . بل يرى أن هناك نضالات أخرى لم تحل بعد . تلك المرتبطة بتراث طويل من التخلف والعبودية . ورغم هذا فهو يلمس بصدق كم يكلف المرأة عناء أن يتخصص بالشكل من كل معوقاته . أى يتوحد فكرها ووجدانها . ويدرك الطاهر والطارب بوضوح أن الوعي ليس سحراً يشفي كل الجروح بين ليلة وضحاها . بل الصدق في خوض الصراع واستمرار المواجهة هو ما يشفى جروح الفرد والمجتمع على السواء .

وفي النهاية يحلم الكاتب بجميلة أخرى جديدة — رغم فرحه بجميلته هذه — وحلمه هذا يرتفق إلى مرتبة الإيمان بالوطن — بالأنسان — بمعادلة قضيته . اذ يقول : « ستاتي جميلة أخرى جديدة .. جميلة ناصعة حقيقة كالشمس » .

وحيث تنبولور شخصية فتاة المدينة التي ترحل إلى الريف حاملة معها أحالمها ، أو جاعلها ، وطموحاتها . نجد الكاتب يكتشف عن شخصيات شعبية ، تقليدية من النساء (تلك الموجودة في الجزائر ، كما في أى بلد عربي آخر) ، يستحضرها الكاتب في طقس شعبي ، معاذ صياغته بشكل فني ، مجسداً فيه تلك الروح الرازحة تحت وطأة النظام الاجتماعي المعزز بكل أساليب القهر والفيبيات . ففي جو أسطوري ، يكاد يتحدث بلغة تتعذر الكلمات المنطقية .. هي لغة الأضواء ، والظلال ، وصدى لأصوات قديمة ، آتية من عمق الزمن . فنكاد نرى عن قرب الشموع المقدّة، تحملها نساء وكائنات في قداسن مهيب ، يدرن بها حول « اللاز » الملتصق بشجرة الحزبوب العتيقة ، يتمايلن ، ويرقصن في احتفال يعبر بشكل ما عن التفاف الجموع الشعبية حول خلاصهن — الا وهو رمز الشعب — « اللاز » ، يتمزجن به روحـاً وجسـداً ، في رغبة مثالية للخلاص . تشكو كل منهن حكايتها الموجعة . فاحداهن تركها الزوج ليتزوج بأخرى . والثانية انزعوا منها رضيـعاً وتركوها تمويـكـيـوـانـ جـريـعـ ، مجرـدـ أنهاـ لاـ تـلدـ الاـ اـنـاثـاـ . والـثـالـثـةـ متـزوـجـةـ منـ شـيـخـ فـيـ عـمـرـ وـالـدـهـاـ ، وـيـطـالـبـهاـ انـ يـكـنـ لهـ منهاـ اـطـفـالـاـ . وـاـخـرـىـ تـرـكـهاـ الخـطـيبـ وـسـافـرـ لـسـنـوـاتـ طـوـيـلـةـ .. وـهـكـذاـ كلـهاـ

حكايات تكاد تتشابه لنساء يعزفن على وترية واحدة ، هي نغمة الحزن والشكوى من واقع اجتماعي يسحقهن ، لأنهن لا يمكن دفعه أو تفريه .

ورغم حجم المعاناة والألام نجد الكاتب يعود مرة أخرى ويستشرف ببعاد المستقبل لصراع الذي تخوضه جميلات اليوم . ففي منولوج لأحدى الفتيات ، وبشجن حزين ، يمتزج فيه الخاص بالعمام ، وألامها بالألام الشعوب والوطن المتخن بالجراح ، مؤمنة — إيمان الكاتب — بالآتي ، تقول : « أيتها الجزائر الحبيبة — إنك تواصلين سيرك في لبل مجلل بانظلمات ، وإن خطواتك إلى الأمام لمعجزة ، فهل تصلين ؟ هل تصلين وهل نصل ؟ . أيه يا جزائرى أيه » .

يربط الطاهر والطار — بغاية الوضوح — قضية المرأة بقضية الوطن ، وأنهما — أي التضييتان — غير قابلتين للفصل أو التجزئة . فهو يرى أن المرأة لن تصل .. . أي لن تتحرر بالكامل ، الا مع تحرر الوطن الأم من كل الأغلال الاجتماعية والاقتصادية التي تكبلهما معا . وإن امتزاج ذاتهما مع ابناء شعبها هو شرطها الحقيقي للخلاص .

وفي النهاية هل استطعنا الإجابة على السؤال الذي طرحته في البداية ؟ . عن كيفية تحقق شخصية المرأة في أدب الطاهر والطار . يعمده إلى التحليل النفسي لشخصيتها ، أو تحليله العوامل الاجتماعية والاقتصادية لواقعها ، وربطهما معا . ان الكاتب قد استخدم وسائله الفنية ، وعن طريق التزامه بمنهج على جدل ، استطاع ان يضع شخصية المرأة في سياقها التاريخي الصحيح ، وقدم لنا نماذج متقدمة للمرأة في أعماله ، كل شخصية متصلة بالآخر بشكلاً أو باخر ، ومكللة لها . يقول الطاهر والطار في هذا الصدد :

« ان الرواىي الهداف والواعي لا يكتب روایات كثيرة مهما تعددت عناوين كتبه ومضمونين انتاجه، إنما يكتب روایة واحدة يظل طوال حياته يؤلفها الى أن ينتهي . انه ينظر الى موضوعه ، من مختلف الزوايا . ويدرجات ضوئية متعددة ، وأيضا بطاقة حرارية متغيرة » .

الزمن الحرب

احمد والي

كان واقفا عند الباب متدهشا يسأل عن مستشفى- مثل هذه تهابا ،
تقع بجوار الحقول عند أول المدينة ، ويصلها عن طريق السكة الحديد
طريق أسفلتى كهذا وبها دكتور طيب اسمه قنديل ، كان يرتدى جلباما
ميقعا من الصوف القديم يشى لونه الحاليل بعد الزمن ، ويحمل صرة بها
بقايا طعام وبعض برقالة ، عيناه مثل بلتين سريعتا الحركة لا تتبتان
على حال ، وشفتاه مفتوحتان بذهول غريب ، قال انه يريد الدكتور قنديل
وقال ان بيته بجوار المستشفى وتسائل « أين البيت ، أنا بحاجة الى كوب
من الشاي في بيتي أعدل به دماغي » ، واستغرب أن بلوك السكة الحديد
الذى كان قائما هنا طوال السنين لم يعد موجودا « هنا كنت أعمل بكتش
المراقبة ، كنت أمباشيا والمأمور كان يحترمنى كثيرا لأننى ملتزم فى عملى » .

لسا سالت على وجهه قطرة دم من جرح فى جبهته ابتسם بعد ان
مسحها براحته « هربت بجدى » ، كنت سأموت حتما فالقابل لا تميز ،
 كانوا يتحاربون وأنا كنت أنتظر عاما آخر حتى أحال الى المعاش ولا أحارب ،
 لكن القابل لا تميز » تصورووا قطار البضاعة سقطت عليه قذيفة فتشتت
في الفضاء ، وغرية الخيل ، آه ، كان الحصان يصاعد للسماء ،
 ويملا الدنيا بالصهليل الآخر ، ارجل ورقب الناس والاحصنة تتناثر
وتخالط في الحقول ، وأنا جريت كى الحق عسكري الحراسة ، كان يناديني
دائما « يا آبا شهاب » ويقول انتي اذكره باليه وهو غريب من قندا ،
 كنت أحرس بلوك السكة الحديد وهو يحرس « الميس » .. نعم حرستني
 كانت بجوار الميس ، وأنا حملته على صدرى وبطنه مقتوح وكنت الملم
المصارين ، وكبدت كأن ينهرى على كفى وأنا أنسنه ، صرخت في المستشفى
« الحقوا ، اصابة خطيرة » لكنهم لم يدركوه ، والعسكر زملاؤه كانوا
يقترون بطاطس للضياط ويفغون في الميس قبل ان تنزل القذيفة وأنا
وجدمتهم في المخبا مذعورين ، قالوا لا تتركنا يا عم شهاب « خليك
معنا ، آنسنا » وأنا قلت الغارة انتهت ولابد ان اعود لحراسة البلوك



والقضبان لكتهم عملوا شيئاً وانا كنت بحاجة ان اعدل دماغي ، آه ..
 انا كتب لي عمر جديد ، وبجلدي نفتت ، ولا يهمني هذا الدم البسيط ،
 لكن اين الدكتور قنديل ، لسانه ينطق دائمآ بالذوق « اي خدمة يا عسم
 شهاب » ، المستشفى مثل هذه تماماً ، لكن اين البيت والبلوك والزلغان ؛
 غريبة ، انا كنت بالتصوره امس ، نعم كنت هناك اعطي ابنتي الموسى
 وحلوة المولد ، تفديت مهما وطلبت مني ان ابيت ، لكنني خطلت ،
 المطرح ضيق ولها زوج واولادها كثير ، تركتها بعد ان قبلت يدي وقتلت
 اسأل عن المستشفى والبيت ووجدت المستشفى ، نفس اللون والمكان
 والبوابة ، لكن الناس غير الناس ، وليس هناك لا الميس ولا العسكري
 ولا شريط السكة الحديد ، من فضلكم اتركوني حتى اباشر عملي ، انا
 لست للفرجة ، ووقتي من ذهب ، وانا لست ملكا لنفسى مثلكم نانا اتلقى
 تعليمات ، نعم تعليمات من الحكمدار ، فنحن في زمن الحرب لازلنا ، الجرح؟؟
 ليس لكم مصلحة فالحكومة سوف تعالجني بورا على جساب الرئاسة ، طبعاً
 القصر الجمهوري سوف يعالجني لانني بعد ان أنهيت الخدمة بعشرة
 اعوام هاندا أعود من العاش لأباشر عملى واقسم باداء واجبي وأحرس
 البلوك والقضبان ، وفي الصباح لابد ان اذهب للتصوره لكي ابدأ عن
 ابنتي وصفارها ، فربما تكون هناك غارات ، نعم الغارات هذه الايام
 لا تكف والقتابل لا تميز وانا هربت من الموت بجلدي !

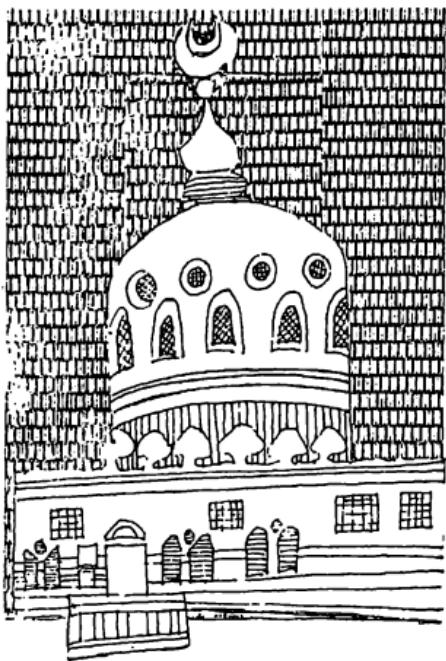
شعر

عِد لِنَايَا زَمَانٍ الْقَبْرُ

عزت الطيري

(١)

ما عادت شمس الله تطل علينا
كل نهار
ما عادت في الليل الاقمار
ما عاد الى الليل التمصار
ما عاد الشعر يدغدغ كل شفاف الروح
فتنهل في اليد الامطار
وتنت في الكف الاذهار
وتتأى كل حبيباتي يسمن
يقلن حديث العشق
يبحن بما في القلب
من الأسرار
ما عاد الشير على الاشجار
وانطلقت كل عصافير الله الى الصحراء
بحشا عن نبع يعطيها قطرات الماء
ادركتا بلا رب الاضواء
انقضنا من ويل الضراء
اختلطت في السمع الاسماء



وتشابه كل الخلق
 فكل الخلق سواء
 الرجل السين
 والرجل الصاد
 والرجل الراء
 والرجل الضاحك في استحياء
 والرجل الدامع في استرخاء
 والرجل المجهول البناء
 والرجل المرجوم الآباء
 والرجل المفتول الآنداء
 والرجل المقطوع الأعضاء
 والرجل النمار
 والرجل الماء
 ادركنا يا رب الأضواء
 ادركنا يا رب الأضواء

(٢)

(استدراك سقط من الجزء الأول)

ما عاد النيل يوجد بطمي النيل
وناض بورد النيل
ليمنع فيض الماء

(٣)

من سد عيونك يا حوراء ؟
من قص ضفائرك الشقراء ؟
من حبس الماء وباع الماء
من اوقف عزف الناي
ليتصدح صوت البووم
ويخرس شجو الفلاحات
من زرع الشجن يصوت الطفلة في الحارات
من خنق القر الراتص فوق ضجيج ضجيج السيارات
من قتل الحب ؟
من التي يوسيف في الجب
(قد كان جميل الطلمة
حلو الخطوة
والأنداء)

انهمل يتحمل عطش الماء
وهل يتحمل عنق الماء
وصوت الانعى حين تهب

آه يا طيرا خان الله
أرنا برهانك يا الله
أرنا أنداءك يا الله
خلصنا من غزل البترون
ومن غثيان البحر
ومن أحزمة « الطيارات »
آه يا زمنا ولی منذ زمان
آه يا زمن التحطيب
وזמן العدو
وזמן الفرسان
آه يا شای البيت
ودفعه البيت
وهمس الطفلة
والولدان

آه يا ضحكة زوجي
كل مسباح

آه يا زمن الانفراح

آه يا زمن الانفراح

آه يا زمن الانفراح

آخر أخبار الاعلانات

(اعلان اول :)

مطلوب وبأقصى سرعة

رجل يتلون حسب الطلب وحسب المطلوب وحسب الطالب

ويجيد الرقص وهز الصدر وترقيص الحاجب

يحفظ آيات القرآن ومأثور القول وبعض الأشعار الكنسية

ويجيد فنون الطهو

لكل نباتات العائلة القرعية

(اعلان ثان)

رجل ميسور وعظيم الشأن

وعلى استعداد لشراء الرئة اليسرى

والبالغ مليونان

(ملحوظة) :

السيد فقد الرئة اليسرى ذات مساء

من جراء السهر المقبول بملهي (ام الولد) بأعماق الصحراء

هل هذه عاقبة هواة الفن الرائق

وهواة الآثار

وتشجيع الوطنيين الشرفاء

ما أفعع الم الداء !!

(اعلان ثالث)

طفل خسال ..

مبقر العين اليمني

باليعن اليسرى آثار الجموع

يطلب أما ترعاه

لكن الأم الحيرى تطلب زوجا تهواه

اذ أن الزوج الخائن ترك القرية سافر جوا منذ زمان

لكن يا سوء تصارييف الايام

دهسته العربية في « عجمان »

السفر

بورى تريفسيينيف

ترجمة : احمد الخميسى

ذات يوم ، في أبريل ، أدركت أنه لن ينقذني إلا شيء واحد فقط : السفر .
لابد من السفر . لا يهم إلى أين ، وسيان كيف : بالطائرة ، أم على ظهر سفينة ،
في عربة تجرها الخيول ، أو حتى في عربة نقل . لابد من السفر
غورا . وللأسباب التي دفعتنى إلى هذه الحالة السيئة قصة أخرى ،
تستغرق روايتها وقتا طويلا ، فضلا عن أنه لداعى لذلك . المهم أن
الوقت كان فجرا ، حين شرع الارق يعذبني مرة واحدة ، وشعرت بمصدرى
يختفق ، وفسر الأطباء ذلك بالارهاق عصبى ، لكنى كنت أعرف أن
هذا يعود إلى سبب آخر ، ربما لأن الرعد كانت تتسع هنا وهناك ، وأن
تيارات الهواء الدافئ قد وصلت إلى « بادولسك » وأخذت تتقدم نحو
موسكو ، لذلك خيل إلى انتى اختفق ، وأن الدم لا يصل إلى مخى ،
وانى سأموت إن لم أفلت غدا من هذا القفص المبني من الجص ، والورق
الملاصق إلى الجدران برسومه التجريدية ، والأرفف المطلية والكتب
التي عليها ، وجلد الكتب ، الفطائر الصغيرة ، والشائى ، والصحف ،
والنقاشات ، وأجراس التليفون ، والإيميلات ، وأنواع الزغل ،
والآمال ، والارهاق ، والوجه الحبيبة ، سأموت إن لم أفلت من كل
ذلك .

(*) أحدى قصص مجموعة « كان يكأوك في الحلم ميريا » التى ستصدر قريبا عن دار
المستقبل وهى مجموعة من روايات الأدب السوفيتى الحديث .

ليس من السهل تفسير ما ينتاب المرء قرب الفجر ، في ابريل ، حينما يرتج قليلا برواز النافذة المفتوحة للريح ، ويقطقق شريط الورق الملصوق أسفل الشباك وهو ينسليخ^(١) .

وحل يوم رمادي ، ثم انقلب بعد قليل فصارت السماء زرقاء صافية بلا سحب . وخرجت الى الشارع — للمرة الأولى في هذه السنة — من دون غطاء رأس ، وقصدت ادارة تحرير احدى الصحف كى احصل منهم على تكليف بمهمة صحافية خارج موسكو ، فأسافر في الحال . وكان البعض من هذه الصحيفة قد دعاني ذات يوم لامورية صحافية ، الا ان ليس مفهوما لهم ما الذى أريده بالضبط . حتى لى رئيس تحرير قسم « الصناعة » — وكان رجلا ضئيلا معتلا يرتدي قبيضا من « الجيرميي » — فقال انه تجرى على قدم وساق ، في مدينة « سالينكاميوك » ومدينة « كاند ابورج » ، عملية بناء المجتمعات الضخمة لانتاج الورق ، اما في مقاطعة « تيومنسكي » فقد تم اكتشاف آبار نفط جديدة . الاهم من كل هذا ما يحدث في مقاطعة « ايركوتسكايا » ، هناك يقومون بناء حوض صناعي ضخم . وقال الرجل : « اما اذا تحدثنا عن الصناعات الكيماوية الكبرى ، فلما يمكن الا ان نشير الى مجمع « نوفاينسكي » للكيماويات ، فقد انتهوا من بناء الاجنحة الاضافية لفاز التوشادر ، وعمليات التركيب ، والتحويل ، وهذا قبل انتهاء الفترة المحددة بمدة .

قلت له ان كل ذلك يثير اهتمامي على نحو غير طبيعي ، وبنفس الدرجة ، لكنى — لهذا بالتحديد — لا استطيع ان اختار واحدا من هذه الاماكن بسهولة . والمحظى الى انتى كنت اود لو عثرت على موضوعات درامية من قلب المصنع والانتاج ، مشكلة هامة تتكتشف فيها مصائر الناس ومختلف وجهات نظرهم في الحياة .

قال رئيس القسم على الفور : هذه الموضوعات ستتجدها اينما شئت . وانعقد على وجهه تعبير غريب مزدوج من الشجن والفطرسة في نفس الوقت . وكان بينما يتحدث معى يدحرج طوال الوقت بأصابعه فوق المنضدة قلما من النوع الاجنبى .

شكرته قائلا انتى سأفك فى الامر ، وخرجت . في نفس الوقت خرج معى الى الردهة شاب كان حاضرا معنا ، ملتزم الصمت اثناء الحوار . اخذنا نهبط على السلم معا ، وفجأة وجه لي سؤالا :

— انت تبحث عن موضوع يهزك ؟ .

(١) يلصق الروس شريط ورق الى الشباك ، ليمنعوا تسرب الهواء البارد . المترجم

— طبعاً . إنها مشكلة . احتاج إلى موضوع يدفعني للانفعال ..
الانفعال عليه اللعنة ! . أني أجد نفسي بلا إية انطباعات تحركني . مدد
يبدو كلامي غبياً ، لكنها الحقيقة .

وشعرت ببعض الخجل ، كأني اعترفت لاحد أني مفلس بلا نقود ،
ورجوته أن يقرضني . لكن هذا الشاب كان يود مساعدتي بصدق ، هذا
ما أحسيسته .

٣٦

— اذا كنت تبحث عن موضوعات ذات اثر ، فليس ضروريًا على الاطلاق ان تسلفه الى مكان يبعد .. الى «تيمين» او «ابركوتسك» : اذهب الى الاماكن القريبة «كورسك» ، او «ليبيتسك» ، انها لا تقتل قيمة واهمية عن سيبيريا ، اي والله .

سالته (وقد سعدت ببني وبين نفسي اذ افصح بكلماته هذه عن رأي الشخصي) :

— انتظن ذلك ؟ . على أية حال أنت محق ، فليست المسألة في الكيلومترات ..

عندما خرجت الى الشارع كان منتصف اليوم مثمنسا في عزه .
في مواجهتي ، عند مدخل دار العرض ، وقفت زحمة من الناس . مررت من بينهم ثم استدرت الى اليسار وتجاوزت التمثال الذى كان يقف حـوله دائما بعض من أهالى الريف بمعاطف طويلة ، والكاميراـت بايداـهم . وانحدرت فى الشارع العريـض ، وواجهنى سـبيل ربيعى من البشر ، غـزير ومتـماـسـك ، يتحرك ببطء . وحدثت الى اوجه الناس التى تتعاقب امامى بلا نهاية ، ثم تختفى خلف ظهرى متـوارية بلا اثر فلا تلوح بعد ذلك فى حياتى ابدا . وفـكرت : ولـماذا اسـافـرـ الى « كورسـك » او « ليـتنـسـك » ، بينما لا اـعـرفـ ضواحي موسـكـوـ كما يـجـبـ . ولم اـذـهـبـ الى « نارـوفـوـ مـينـسـكـ » مـرـةـ وـاحـدةـ . ولا اـدـرـىـ شيئاـ عن « مـيـتـيشـىـ » ، بل هـنـاكـ شـوارـعـ وـمـنـاطـقـ فى مـوسـكـوـ نـفـسـهاـ لم اـشـاهـدـهاـ اـطـلاقـاـ .

بعد نصف ساعة ، كنت أهبط من « التروللى — باص » قرب المنزل الذى أسكن فيه . وتوقفت عند زاوية شارع « بيشانوى الثانى » ، عند محل بيع أطعمة المرضى ، وتلقت حولي ، وشاهدت الحديقة العلامة ، والأشجار العارية من الأوراق ، والأفرع الرمادية التى اضاعت تحت الشمس ، والدك الخشبية المتراسة دائرة حول النافورة وقد جلس مجموعة من

النساء والرجال المسنين ، الحالين الى المعاش ، يعرضون وجوههم للشمس . جلسوا متلاصقين ، كل خمسة على دكة . لم اكن اعرف احدا منهم . وكانت الشمس تحنو على جلودهم المجده المترهلة ، بعضهم كان يبتسم ، بينما بدت وجوه البعض الآخر وقد تجمد في بلادة ، قسم آخر كان النعاس يغاليه .

توقفت قليلا ثم اتجهت الى مدخل المنزل . دخلت المصعد وارتفعت الى الطابق السادس ، هناك خرج جاري « داشنكين » من شقتة المواجهة لشقتي . مدلى كله صامتا ليصفحنى ، كنه التي ترتجف قليلا طوال الوقت ، ثم هرول هابطا الدرج الى أسفل . كان متوجلا دوما ، يمشي مقوسا تكتفيه الى الامام ، وبعينيه هم رهيب لا يخبو . كان يعمل « سmekri » في ورش تصليح الترموميات ، اعتقادت جارتة — وتسكن معه بنفس الشقة — انه رجل مجنون ، نكتب عنه بلاغا الى المستوصف النفسي تطلب فيه ان يضعوه بالمستوصف . قبل ذلك بعده أيام جاعتنى ورجتني ان اكتب انا الآخر بلاغا مماثلا ، او على الاقل اؤكد انه يحيل حياة زوجته وابنته التلميذة بالسنة الثالثة الى جحيم مشاجرات لا تنتهى . وكانت ضوضاء الشجار والعراء أحيانا تناهى الى بشقتي في كثير من الاوقات . وأحيانا كانت هذه الجagara وزوجها و « داشنكين » نفسه يندفعون خارجين من شققهم الى بسطة السلم وهم يتشارجون ويصرخون . وقد اكثت ذلك . لكنى فيما بعد تذكرت كل هذا وجاة ، وسألت نفسى : لماذا كتبت ذلك البلاغ ؟ . ان بوسعي ان يجرروا الرجل الى المستوصف بالفعل . حين خطر لي ذلك توجهت الى جارتى في نفس المساء وطلبت منها ان تعيد لي البلاغ الذى وقعته ، لكنها قالت لى أنها قد ارسلته بالفعل ، وطمانتنى : لن يضعوه في المستوصف .. كل ما في الأمر انهم سيختفونه قليلا .

لم يكن البلاغ — كما هو واضح — قد احدث اثره بعد ، لأن « داشنكين » عندما صافحنى ، شد على يدى ، وأشعرنى انى صديق قديم ، وحين هرول هابطا على السلم ، سمعت خطب حذائه الثقيل ، ثم سعاله في الطابق الثالث او الرابع بصوت مرتفع ، وأعقبه بالبساق . لم يكن صبره يكفيه ابدا للوصول الى الشارع .

فتحت بباب الشقة بمنفاهى ودخلت . كان جيرانى يطهون سمك « تافاجا » في المطبخ وتحتها في الطابق الخامس — حيث عاشت اسرة كبيرة من حوالي عشرة اشخاص — عزف احدهم على البيانو ، فوصلنى الصوت . نظرت في المرأة ، وبدا لي وجهى للحظة غريبا ، خالما ، وجال برأسى انى لا اعرف الكثير عن نفسى .

شعر

مُرْتَدٌ الْحَمْ الْأَخِيم

محمد الحلو

تقلت على كناف حمول الاه
لف الضباب ضلي النحيل .. ورمته
لف الضباب ضلي النحيل .. ومحاه
قلبي كان حاضن مداء
انا كنت واقف فوق رصيف الحلم
باسئناه
نفس التاريخ والساعه مطبوطه
كل المراكب واقفه مربوطه
متسلسله بحب السكوت
وعلى الشطوط
رفف جناح الموت
غطي الموانى .. والشوارع .. والبيوت
سرق الزمن لحظه من الملكوت
سكت الهوى .. واخرست التسمه
ندهت عليا ..

كل الشوارع بتهرب .. تحت رجليا
والبيتين ماشيدين
ماشيدين بلا جنائز ..
ومشيدين

.....

في الفجر كان الفجر لون شفاف
حدفت عليا الذاكره اطيسان
وسمعت خبط النبض في الحلم القديم

.....

يا أول الأزمان
يا آخر الأزمان
بانده أنا المسجون ورا القضبان
بيفر مني الظم .. والوطسان
مین اللي ضيع عمرى في الدخان
ومين حبسنى في قمة الاحزان
ومين .

.....

سلمت لك تسليم ..
صليل
وهتفت للمظالم
فوقك يا نيل
شنت الميزان بيديل
ندهت لك
هزيت عروش الظلم والتمايل
وما كانش باقى كثير
ما كانش باقى قليل
أنا بأسالك
باسال كلام منقوش .. على صيت الحجر
مش كما متواعدين في آخر صيف
أول مطر
أول تاريخ الحب لحظة ما انفجر
شنت حزن المتهورين جوه في عينيك

وفي عتمة الطرق
كانت فوانيق الحواري بترتعش
تنده عليك
كل الأيسادي ..
صبحث أيدين ما بين ايديك
كل الدموع صبحث رفيف
سقط الخريف
طوفان بشر
يسقط شهيد واثنين
وسط الميدان
ملايين

.....

عدت علينا سنين
واحنا ولا دارين
واحد ورا واحد
تصطادنا انشوطه
لسه المراكب واقفه مربوطه
نفس التاريخ
والساعه مظبوطه
وانا لسه باستناه
واقف وباترجاه
يحدف لي طوق النجاه
ويمد نور البشار
ثلث تاني الدواين
صيف بعد صيف
ويعدى تاني الربيع
ويعدى تاني الخريف
نفس الزمان ..
نفس الوشوش ..
ابدان يتمشى بدون نعوش
وانا لسه تحت الرصيف
واقف باستظر ..

علم المعلم التوكي في سعي صدّاع عبد الصبور

محمود عبد الوهاب

لا يكفي أن يكون الكاتب موهوباً ومتقدماً وعليها باسرار اللغة وموسيقى الشعر ودارساً لفن كتابة المسرحية كي يمكنه خلق بطل ثوري على المسرح محدد الملامح ومتكملاً بالإبعاد . أنه قد يستكمل ثقافته الفنية والفكرية بقراءة كتب التاريخ والسياسة والاجتماع .. الخ . لكن المهمة تظل عسيرة وبعيدة المنال .

ان خلق بطل ثوري على المسرح شاعراً أو مفكراً أو مناضلاً يتطلب مكونات نفسية ووجودانية من نوع خاص لعل جذورها تكمن في درجة رفيعة من رهافة الشعور ودقّة الحس وعمق البصيرة واتساع القلب لاحتواء أرفع العواطف الإنسانية وأعظمها اتساعاً وشمولاً ولعلها تكمن في عمق احساسه بوسائل الارتباط الحميم بجماهير الشعب .

فإذا استطاع الكاتب الذي يحظى بهذه الصفات أن يفلت من أسر شهوة تمجيد الذات والتغنى بتترددها وامتيازها وإذا استطاع أن ينصلت بامان لعزف الاوتار الجماعية المتحورة في قلبه فإنه يصل إلى درجة يعاني فيها حالة التوحد بين موسيقى الباطن وحركة الوجود الإنساني .

أما على الصعيد الموضوعي فيحتاج الكاتب إلى تراث نكري يتناول تضاعياً التاريخ والمجتمع والاقتصاد والسياسة بمنهج يهدف إلى الكشف عن القوانين الأساسية لحركة الواقع .

ان كاتباً يملك هذه الامكانيات الذاتية ويقف على قمة تراث ثقافي على هذه الدرجة من الرقي سوف يمكنه ابراز موقع الثوري على خريطة القوى المتصارعة في مجتمعه وفهم اطواره النفسية والفكرية والوعي بما

هو فردي يرتبط بتكوينه الوراثي ومؤثرات بيئته وما هو تجسيد لحركة المد والجزر النفسية والفكرية في مرحلة بعینها من حياة شعبه .

والآن اين موقع صلاح عبد الصبور وبطله الثوري من هذا الاطار النظري ؟

القاريء لديوان صلاح عبد الصبور من الناس في بلادى وحتى الاتجار في الذاكرة يكتشف من القراءة الأولى ان اجمل قصائده وأصدقها هى التي تعكس هموماً وأحزاناً ذات طابع وجودى .

منذ ان تهافت المياكل الدينية « وتصرمت اوامر الصفاء بين قلبه والسماء » ومنذ ان حرم دفاع الامان في كنف اب اجتماعى قادر ورحيم والاCHAN الأساسية التى يعزفها هي الحزن والسلام والوحشة والخوف والتأمل الطويل لفكرة الانحدار المستمر للانسان والأشياء نحو الموت .

ان صلاح يعكس على العالم خواص الذات من اليقين ووحشة افتقاد التواصل وانهيار الاحلام وسطوة المهدى النفسي المزدرى لاي حساس انه قد يجد في الحب جسراً مضيناً للعبور فوق ظلام العالم لكن ضياء الحب يشحب ويبيت لأن الحزن الوجودى يلقي عليه ظله الكثيف .

ان شعر صلاح يفقد الكثير من جماله وعذوبته وصدقه حين يخرج من دائرة الهموم الوجودية الى دوائر الهموم الاجتماعية والوطنية .. ان قصائده في هذه الدوائر يتوارى فيها الشعر ولا يبقى منه الا نظم خطابي النبرة حمسى الابتعاع (لترتفع يا ايها العلم يا اجمل الاشياء في عيني يا ايها العظيم يا محبوب .. الخ . من قبل ان تختنقني ساقتك من قبل ان تغوص في دمي أغوص) ان رحمة صلاح عبد الصبور تجاوزت بالكاد هموم الذات المنكئة على احزانها الفردية وحاولت استشراف الهموم الاجتماعية والسياسية . لقد كتب قصيدة في رثاء جمال عبد الناصر لكن القصيدة لم تعكس وعيها بالواقع الدقيق الذى يمثله البطل على خريطة الصراع الاجتماعى ولم تعكس نهema لاسرار تحليقه من صور كانح الفضائل المختلفة للمقاومة الشعبية ومن خبرة التصادم مع السلطة ومن محاولة التيارات المتباينة تحديد ملامح الوجه الحضارى لمصر : (بعد الدين او العلماني — الوحدة الوطنية او الصراع الطبقي .. الانتقام الفرعونى او

العربي .. الخ) أن صلاح يفصل البطل عن التاريخ وعن جدل القوى الاجتماعية حين يقول :

الثورة الكبرى توهם واهم ورؤى خيال
حتى طلعت .. طلعتنا .. الثورة الكبرى وانت
كان مصر الام كانت قد غفت وخرجت انت
شارة التاريخ من أحشائها .

هكذا يتصور صلاح أن مصر الغافية يمكنها أن تنجب بطلًا .. إن عبد الناصر عنده هو الفرد المهم العبرى الشجاع أو هو الإمام المنتظر الذي يأتي في آخر الزمان كى يملأ الدنيا عدلا بعد أن ملئت جورا .

ان الثورة عنده ليست ميلادا تخلق من آلام المخاض الشعبي أنها الكلمة المقدسة والنبوءة والمعجزة في آن . والآن فلنقترب من البطل الثورى في مسرح صلاح عبد الصبور .

لا تكتمل ملامح البطل الثورى في مسرح صلاح عبد الصبور ولا تتكامل ابعاده ولا يتحدد موقعه .. أنه يت天涯 دائمًا فوق نقطة التماس بين الذات والعالم . أنه قد يستشرف من الواقع بعض ملامحه السياسية لكنها تبقى دائمًا ضبابية وبهمة وقبل أن يقطع بعض الخطوات على الطريق المنضى إلى الوعى الثورى يكون قد سقط في بئر من آبار الذات .

يخرج الحلاج من صحراء الحسن الصوف بالعالم ويبيرا من أحلام التسامي والخلاص من أدران البدن والتلوّق إلى درجة من الشفافية يتمكن عندها من الاقتراب من «الحضر الإلهية» . لقد اكتشف الحلاج أن مواهبه لم تخلق لاستحلابها والتلذذ بوهم الاكتفاء بها والترفع عن العالم لكنها خلقت كى تتحول إلى قوة فعلية في الواقع تضيئه وتخصبه وترقيه . انه يخرج للناس وقد نقض عن ثيابه تهاويم الوجود والسكن والنشوة وامتنشق من الكلمات سيفا يتحدث عن فقر القراء وجوع الجوعى سيفا يجاهد الظلم والقهر ويرفع لواء العدل لكنه ما أن يخطع ثوب الزاهد ويرتدى ثوب المناضل حتى تتوقف رحلته وتتوه خطواته وتشابه أمامه المسيل . انه لا يذهب إلى حيث يصبح داعية للفكر الثورى أو محاربا ثوريا .. لقد توقف عند موقع الواقع أو المصلح الاجتماعى الذى يأمل بخطبه ونصائحه أن يهدى الحكماء والمُحَكَّمِينَ معا إلى سبل الرشاد .

ان الحلاج حين يصلب لا يتحول إلى قيمة بالغة تضيء وتهدى وتكشف طرق الخلاص ان كل ما يبقى منه هو بعض الآسى على انسان ذاته قوى البطش فلم ينقذه ورعه وتقواه وطيبة ملبه وسذاجة احلامه .

وسر توقف الحلاج عند هذا الموضع هو هيمنة الفكر النابع من ذات لا ترى العالم كما هو في موضوعيته ولستقلاله، لكنها تراه محبوباً أو مكروهاً . جميلاً أو قبيحاً .. خيراً أو شريراً .. إن الحلاج حتى بعد أن خرج ليدفع عن الناس ظلم الظالمين لا يزال يتسائل في حيرة :

من فينا الشرير ومن فينا الخير
وهب السيف بغير يمينك
.. يميني لو، بيمين الحارس
فمتى ترجمته أو نضمه
أين المظلومين وأين الظلمة
او لم يظلم أحد المظلومين
جاراً أو زوجة أو جارية أو عبداً

ـ يتساوى عند الحلاج من يظلم مجتمعاً مع من يظلم جارية أو عبداً (٤)

ـ هل أدعو جمع الفقراء أن يلقوا سيف النكمة
في افتدة الظلمة
ـ ما اتفعنـاـ لـنـقـيـ بـعـضـ الشـرـ بـعـضـ الشـرـ

ـ هكذا يصبح القصاص العادلـ الذي ينزله جمع الفقراءـ باحـادـ الظلمةـ
مسـاويـاـ لـكـلـ انـوـاعـ الـبـطـشـنـ وـالـتـعـذـيبـ وـالـاـذـلـالـ الـثـلـامـةـ باـلـافـ
ـ الفـقـراءـ (٥)

ـ وفي ليلـيـ والـجـنـونـ يـحـلـ بـسـعـيدـ الشـاعـرـ بـالـحرـرـةـ وـالـحـبـ لـكـنـ الـعـرـبةـ
ـ عـنـدوـ هـيـ، اـحـدـيـ صـورـ الـمـطـلـقـ وـالـحـبـ عـنـدـهـ قـيـمةـ يـتـيـغـيـرـ أـنـ تـعـدـ، وـلـكـنـ
ـ دـوـنـ أـنـ تـيـدـنـسـ، بـالـجـنـسـ، يـحـبـ سـعـيدـ لـيـلـيـ وـيـغـلـوـ عـلـيـهـاـ وـيـسـعـدـهـ أـنـ يـتـاـكـدـ
ـ مـنـ حـبـهـاـ لـهـ، لـكـنـ، يـحـرـمـ نـفـسـهـ رـاحـةـ، يـقـيـنـ، وـيـظـلـرـ عـلـىـ حـافـةـ الشـكـ حـتـىـ
ـ لـاـ يـوـاجـهـ بـعـجـزـهـ عـنـ الـاقـترـانـ بـهـاـ، أـنـ تـجـولـهـ فـيـ غـرـفـ الـتـذـكـارـاتـ
ـ السـوـدـاءـ وـاـحـيـاـتـهـ، جـثـثـ، الـبـاضـيـ وـصـورـهـ، الشـائـهـةـ؛ حـيـثـ يـتـمـهـنـ الـأـمـ، وـيـتـذـلـلـ
ـ اـنـسـانـيـتـهـ وـتـفـتـصـبـ، بـشـمـ مـاـ يـدـفـعـهـ، الـجـيـوـعـ، وـيـحـفـظـ، الـرـمـقـ هـوـ اـحـدـيـ الـحـيلـ
ـ الـقـدـيـمـةـ لـوـصـمـ الـجـنـسـ بـالـجـنـسـ (٦)

ـ يـرـبطـ صـلـاحـ بـيـنـ الـعـجـزـ عـنـ التـوـاصـلـ فـيـ الـعـبـدـ، وـالـعـجـزـ، عـنـ تـحـقـيقـ
ـ الـثـورـقـ بـالـكـلـمـاتـ، يـتـحدـثـ، بـيـنـاـ الـنـبـيـ الـمـهـرـ، الـذـيـ يـحـمـلـ ثـلـمـاـ، عـنـ الـنـبـيـ
ـ الـمـنـتـظـرـ الـذـيـ يـحـمـلـ سـيفـاـ

يأتي من بعدي من لا يتحدث بالأمثال
 اذ تبابي اجنحة الاقوال
 ان تسكن في تابوت الرمز الميت
 يأتي من بعدي من يتمنطق بالكلمة
 ويغنى بالسيف .

لكن هذا الربط يشوّه التعرّف لأن الشاعر الذي ينفذ إلى اليقى
 العميق من وجدان القراء ويحطم هياكل العالم القديم ليذر بذور الحلم
 بعالم أرقى وأنبل وأكثر عدلا .. هذا الشاعر لا يلقي بذوراً بيته في
 أرض بور . انه قوة من قوى دحر الشموس الغاربة وخلق شموس النجرب
 الباراغ من قلوب الملائين . ان ثورياً يحمل سيفاً لن يخلق شمساً مالم يسبقه .
 ثوري يحمل قلماً ليجمع أشعاعها من قلب الظلام .

ان نبياً يحمل قلماً هو نبي يحيي الأفراد الى مثاقلين والجنود الى
 مثاقلين والشرائم المتجاورة الى جيش .. ان نبياً يحمل قلماً ولا يملك وعيَا
 بهمه ويجدر في رثائه لذاته واقتداره بعجزه خالصاً من وقد الهزيمة
 لا يستحق ان يوصف بالنبوة ولا يرقى الى تجسيد الشاعر الثوري ..

وفي الأميرة تنتظر نواجهه نفس الخطوات المبتورة في شخصية
 القرنفل . انه يتقدم خطوات عن موقع الحلاج ويسعید . انه يخلص
 الأميرة من السيندل المخادع الكذاب الجلف الذي اغتصب قلبها بالكلمات
 المدهونة بالحب ليحصل على تاج الملك وخاتم الحكم . يملك القرنفل
 من الأصرار والتصميم ما يمكنه من قتل السيندل . لكنه يترك ، الأميرة ،
 السلطة ويفسّر دون ان يتزوجها انه ينصحها الا تتنى ركبتها . التورانية : في
 حقوق رجل من طين أياماً كان ورعاً او شهماً .. عملاً او آفاقاً ..
 (هكذا نعود الى عبادة المطلق) اضطجعـنـ مع نـسـكـهـ ولـتـكـفـكـهـ ذاتـكـ ..

وكان القرنفل كان يعملا بكل هذا التصميم كي يقتل السيندل . فقط ..
 وكى تبقى الأميرة في سمائتها بعيداً عن وجيل الواقع ، المعنى ، القيمة ،
 والرمز والاله المعبد ..

وحين يسأل القرنفل عن اسمه يجيب .. اليوم .. القرنفل . فهو ..
 كان يخشى ان يتزوج الأميرة . فيتحول إلى سيندل وبكل ثباته يـ بـ كل
 الشوارـ بـ ما ان يعطواـ (السلطة حتى يتحولواـ (الـ جـ باـ بـةـ وـ طـ فـ بـةـ .
 وـ مـ شـ سـ لـ طـ لـ يـ)ـ

وهل يكون البديل أن يكتفى الثوار بالتأمل في الشمس إلى ان تغرب أو في الليل إلى ان تشرق دونها عمل أو هل يكون علهم الوحيد هو كتابة ما يحدث ؟

في مواجهة الحاج وسعيد والقرنديل (الشعرااء المتأملون الحالون المتألين الطامحون للعدل وللحرب وال Zahadon في عرش السلطة) نطالع في مسرح صلاح عبد الصبور شخصيات اخرى تطمح الى تغيير الواقع باصطناع العنف وسيلة لاستئصال الشر . لكن صلاح لا يتوقف كثيرا عند هذه الشخصيات ولا يتعمق ابعادها النفسية والفكرية ليضيءها في موقعها الصحيح من واقع الكتب الذي تفرضه السلطة بالقهر على طلائع التغيير لتدعيمها دفعا للتطرف او الارهاب .

انه يصور هذه الشخصيات كائناً ليدينها ويدفعها بالعدوانية وروح الاجرام .

يقول حسان في ليلي والجنون : لابد من الطلقة والطعنـة والتـجـير .. لن يصنع مستقبل هذا البلد الحب المتأوه بل يصنعه العنف المتلهـب ويعـلن السـجينـانـ في مـأسـاةـ الـحـلاـجـ كـفـرـهـ بـالـكـلـمـاتـ وـأـيـمـانـهـ بـالـسـيفـ وـسـيـلـةـ وـحـيـدةـ لـمـواجهـةـ الشـرـ .

ان صلاح يفتقد هنا تناقضا بين الايمان بالكلمات واستخدام السيف لأنه لا يتصور الحركة الثورية وقد تكاملت فيها أدوار المفكـرـ والـشـاعـرـ والمـحرـضـ والمـاضـلـ .

وهكذا يضيع الأبطال الثوريون عند صلاح عبد الصبور بين تشتت الملامح وتسقط الأبعاد .. انهم اما شعراً يؤمنون بالكلمات لكنهم يهابون استخدام السيف او اعتلاء السلطة لانهم حائزون بين الايمان بدور ثوري للكلمـاتـ وـالـيـاسـ منـ جـدواـهاـ .. بين الـانتـمـاءـ لـالمـظـلـومـينـ وـالـخـلـطـ بـيـنـ الـعـنـيـ الـاخـلـاقـيـ وـالـعـنـيـ السـيـاسـيـ لـلـظـلـمـ .. وـأـمـاـ بـالـقـضـاـيـاـ الـاجـتمـاعـيـةـ وـالـسـيـاسـيـةـ اوـ السـقـوطـ فـيـ تـهـويـمـاتـ الـمـطـلـقـ .. وـأـمـاـ نـوـارـ بلاـ رـؤـيـةـ وـلـاـ نـظـرـيـةـ : غـاضـبـونـ وـمـنـفـعـونـ كـانـ كـلـ ماـ يـدـفعـهـمـ لـلـعـملـ . الثـورـيـ هوـ مجـرـدـ شـهـوـةـ دـمـوـيـةـ لـلـقـتـلـ .

لكن صلاح عبد الصبور يستقيد من هذه التجارب الناقصة ويحاول الاقتراب من شخصية البطل الثوري الذي تتكامل عنده الكلمة والسيف والذي يحلم بالعدل ولا يتزدد امام اعتلاء السلطة . ان الشاعر في مسرحية بعد ان يموت الملك يعزف بمزماته نشيد الدم ويداور الجлад حتى.

ينزع منه السيف ويقتله به ويمنح الملكة طفلاً ومستقبلاً ويسبغ على العرش الملكي ظلاً من حنانه وببره ورحمته بالفقراء .

لكن هذه الملامح لا تتحقق من قلب النساء الدرامي للمسرحية اذ يتضمنها الفصل الثالث في قصيدة احتوت هذه الملامح في سر مباشر .

ان المقدمات التي طرحت علينا لشخصية الشاعر لا تصل به الى هذه القيمة فقد رأيناها في الفصل الاول تابعًا في حاشية السلطان ينظم له رغباته الشهوية في اطار يدفع عنه السام ويهبئه للمتعة ورأيناها في الفصل الثاني يائسا خائر العزيمة خاوية :

(كلماتي لا تصنع طفلاً .. كلماتي اهون من ان تطمح لل فعل .. ما اتعسه من فقد براءة كلماته) .

وقد عرفنا من ماضيه انه كان شاعراً يتغنى بجمال الورود ويعشق أن يمارس مع الكلمات نوعاً من اللعب السري وهي ملامح تبتعد به عن الاقتراب من دائرة البطل الثوري .

يقدم صلاح في المسرحية شخصية يرمز بها للشعب هي شخصية الخليط الذي يأمر الديكتاتور بقطع لسانه فتبكي الملكة التي تحررت من الاسر بعد موت الملك . ان الملكة تناجيه بعد انتصارها : « أنت نديمي وسميري .. يكفي ان اسمع مذبحة كلامك في حلرك حتى يتمثل في وجدياني تاريخ الماضي كله » .

ان نظره الى هذه الشخصية في الفصل الاول وما ابنته للملك من مظاهر الخنوع والتزلف والنفاق ربما يفسر سر تفكك المسرحية . صلاح عبد الصبور لا يرى في الشعب الا امراضه وشرذمه وغوغائيته ومظاهر ضعفه .. لا يرى قوته واصاراه وصلابته وقدراته الالهائية على بذل الدم فإذا كان صلاح عبد الصبور ينظر الى الشعب بهذه النظرة في الفالب نهل نتوقع ان يقدم مسرحه تجسيداً درامياً متكاملاً لشخصية البطل الثوري ؟

أسراب الطيور

رمسيس لبيب

العصافير تصحو، تبرغ من أعشائتها ، تختلخ في المجر الندى ، تضحك،
تننادى بزقزقات فرحة ، ترف ، تطير بين الأشجار ، تعابث أوراق الشجر ،
نوهظ النبت الصغير الأخضر ، تناديه للفجر ، يهتز النبت الأخضر ويتباين
منتشرًا .

تدفع العصافير الى الطرقات ، تسف عليهما ، تنقر وجهما ،
توقظها ، ويحاق سرب من الحمام الأبيض ، يحوم في الأعلى ، يدوم فرحا
في السماء المضيئة .

يستيقظ طريق صغير في اطراف المدينة ، يزيح غطاء العتمة ،
يستقبل الضوء الجديد ، يرتوى منه بجرعات سخية ، وينتظر متسامحا
وكرما خفق الخطى .

يستقبل قدمين صغيرتين عاريتين ، عامل صغير من عمال الطرق ،
تحيل ورقيق وجديد ، بجلباه القصير ثق من دكناه اللبس .

يسرع على وجه الطريق ، تفتح مسامه لمطراوة الفجر ، تلين الملامح
المتشددة تبتسم ويرنو الى سرب الحمام ، ويحطق السرب الأبيض في الأعلى .

ينظر وجه الشمس ، بکرا ودافئا ينظر وجه الشمس ، يضحك في
سخاء ثرى ، يمد اذرعه الرهيبة الذهبية في السماء النقية يسخو بدققات
الدفء .

يتجمع سرب من عمال الطرق على وجه الطريق ، يمسكون بمقاطف
ونؤوس يتداولون تحية الصباح ، كلماتهم صغيرة ومفترضة ، مازال بعضهم

يحمل في عينيه بقايا النوم ، مازال بعضهم يحمل في داخله أشياء من الليل
المسؤول ..

ترزق العصافير ، تحوم حول محطة الترام الصغيرة ، تتحفظ
المحطة بالضوء الأصفر الشحيح ، تحط العصافير على قضبان الترام
المنعمة بالعتمة ، تستشعر برودة وعتمة القضبان فتهرب منها وتندفع
بعيدا ..

يقف الترام كبيراً وحديدياً وداكنة يقتسم جامدة ، تقترب منه
العصافير فيصلصل قلبه الحديدي ، ينزع الطيور فتهرب منه .

يسرع سرب عمال الطرق ، يسرعون بسياراتهم التحيلة العارية ،
 يصلصل قلب الترام ، يتندرون ، يتحرك الترام ، يصلصل عصبياً ومتعبلاً
بعدون نحوه ، تتنفس جلاليهم وتتمدد أذرعهم الزغباء .

ينطلق الترام فيطيرون خلنه ، وبعيداً بعيداً يطلق سرب الحمام
الابيض ..





الأخ الكبير

بيومي فؤاد

وَقَعْتُ عَيْنِاهُ فِي عَيْنِي ، كَانَ وَاقِفًا خَلْفَ مَكْتبَهُ الْكَبِيرِ وَيَدَاهُ لَصْقَ جَنْبِيهِ لَا ادْرِى مِنْذَ مَتَى وَكَنْتُ جَالِسًا خَلْفَ مَكْتبَيِ الصَّغِيرِ وَقَلْمَانِي اِمَامِي مَفْلَقَ الْفَطِيَاءِ . وَيَدَاهُ وَيَدَا لَفَ حَوْلَ مَكْتبَهُ الْكَبِيرِ وَتَحْرُكَ نَحْوِي . هَرِ سَبَابِتَهُ تَحْتَ اِنْفِي وَقَالَ :

— يَنْبَصُكَ فَنْ مَعْالَمَ الرَّؤْسَاءِ .

تَلْتَ حَوْلِي وَجَدْتُ الْجَمِيعَ وَاقْتِينِ . فَأَدْرَكْتُ أَنَّ الْأَخَ الْكَبِيرَ قدْ مَرَ ، وَأَنَّ الْوَقْتَ فَاتَ ، فِي سَائِرِ الْأَحْوَالِ ، عَلَى اِصْلَاحٍ مَا بَدَرَ مِنِي أَوْ مَا لَمْ يَسْدِرْ مِنِي .

اخْذَ الطَّنِينَ يَأْكُلُ اطْرَافَ الصَّمَتِ الَّذِي كَانَ تَدْ حَطْ فَجَاهَةً . نَهَضَ الْأَخَ الْكَبِيرَ . عَادْ يَقْفِ أَمَامِي فِي قَامَتِهِ الْقَصِيرَةِ الْمُهَمَّودَةِ . زَمَ شَنْتِيَهُ حَدَقَ نَحْوِي . قَالَ :

— لعلك فيما بينك وبين نفسك ... ؟

استدررت خلفي كى أرى ذاك الذى يوجه اليه الاخ الكبير سؤاله المقطوم . وجدت الحائط صامدا الا من بعض الخدوش . حولت وجهي نحو الاخ الكبير . أضافت باحتجاج :

— اؤكد لك ان ما يدور بذهنك عنى لا أساس له من الصحة .

جمعت شتاتى وكدت أنطق شيئا ، اي شيء خطر لي عندئذ لكنى لم أجد لي لسانا . عاد الى مكتبه الكبير نظر الى معصمه اليسير . قفز حاجباه الى أعلى . انفاسه في العمل . أدرت وجهي بعيدا واخذت استعيد فيما بيني وبين نفسي الخطوات التي قادتني الى هذا المكان . واذ حانت منى لفترة الى الناحية الأخرى وقعت عيناه مرة أخرى في عيني ، رمش من تحت لثحت نحوى . ارتد طرفه كالملسوع . اراح القلم أمامه بهدوء . أخذ يشم جماع أصابع يده اليمنى يعده ان كتب مكتب ، وكان كلها أخذ شهيقا اثنينا اثنين بوجهه الى الناحية الأخرى وفي انته تقلص داكن . ينهض ناظرا الى الناحية التي تقود الى الخارج ولكنها استدار وكانت الورقة التي كتبها ملفوقة باحكام كتابي عاطل في يده اليسرى وقال :

— لعلك صدقت كل ما يقوله ذلك المأمون عنى .

هميت بالنهوض مقعم بالرغبة في ان اسأله من يكون ذلك الذي هو كما يقول عنه او ليس كما يقول عنه . نقل الناي العساظل الى يده اليمنى . اراح الأخرى على كتفى كى يمنعنى من الوقوف وأخذ يقاوم انفاسه المتلاحقة ثم قال :

— اياك ان تخدعنى فانا اصلاح لان اكون لك ابا .

احسست بالجزع . احسست بالعجز . احسست بالفشل المفتوش . اخذ بعض الزملاء ينتبهون نحونا . بدت لي واضحة ضرورة ان ارد ، ان ادافع . ان اثلفظ لفظا ، لكننى اكذب لو اقول اتنى عثرت على حرف واحد يعنينى . اردف بمساعدة سبابته اليسرى :

— نحن هنا ثنيون . ثنيون بالمعنى الحرفي الكلمة . ويستطيع الاخ الاكبر ان يأتي بمثلك ، ولكى لا تقول اتنى ابالغ ، بعشرات — يا سيدى — يؤدون له نفس العمل البسيط ، غير "لهم ،" الذى تقوم به من اجله ولكى اكون مصالقا مئة فى المئة من اجل انفسنا من اجل خبزنا وشربنا .

اختفى بنائه وكنت لا ازال اسأل نفسي من يكون ذلك المأمون الذى بشير اليه ، وقلت امامى مغلق الغطاء .

عاد ولكنه لم يجلس الى مكتبه الكبير بل توجه الى مكتبي الصغير .
وتف امامي لا هنا ممتنع الوجه جاخط العينين جاف الشفتين ثم زعنق في وجهي :

— لعله نسج لك طويلا من وحي خياله المريض ، ولا استبعد ان يكون قد تناول علاقتي بزوجتي التي احبها واقسم انتي لا انكر مطلقا في تطليقها ، ولعله من الغريب حقا ان يدعى انتي قلت لها... يالله ... دبرى مصاريفك الخاصة ب بنفسك ... ماذا يمكن ان يعني هذا سوى شيئا واحدا وحيدا محددا ... وخصوصا وأنها سرت بيت ، لكنه بكل تأكيد لم يحك لك انتي كنت اول من رفض ان يهتف بحياة الوغد . ولك ان تخيل الامطار الوحشية التي هطلت على جسدي العاري عند ذاك لا . لا . لن ادافع عن نفسي امامك . ولا امام احد فلقد اديت ولجيبي . خمس سنوات سنة . وراء اخزى وانا اؤدي واجبي وليس من حق أحد . ان يسألني الجواب ، ولا حتى الشهداء الذين سقطوا بلقد سقطت مرات . معهم ولكن انينا كان يصعد فيسبحوننى من بينهم وينزلوننى في آخر لحظة من الشاحنة التي تختفى بالآخرين ... وعلى اي حال . هاهو الطريق امامكم نسروا فيه نصف الشوط ان حتى ربيع الشسوط الذى سرت .

تحلق الزملاء حولنا مشدوهين . ففزت واقتني لكتنى كبت مهدودا لا اعرف ماذا ينبعى على ان افعل . رفع مخلبى الى ياقتي . مانت اصابعه الخشبية ... تلالات قطرات شفافة بين تجاعيد جبينه . صاح خائرا :

— لا تنظر نحوى هكذا .

حررت رقبتى بصعوبة من قبضته . تناولت القلم البارد من امامي . طويت الغطاء . كتبت سطرين . جسمين . انهيتما بتوقيعى الثلاثى . فرددت خطواتى من مكان العمل . صعد خلفي صوت مشروع مبطن باللواء :

— لا تتركنى . ارجوك !

الراية الملعونة

نعمات البحيري

.. كان لعينيه لون الليل وهداته ، لكنه كان يقتزم لعين في كل الأيام التي تلت الليلة الأولى .. نقاش الليلة الماضية فقط هو الذي حتم على أن أعيد ترتيب كل حساباتي ودفاتري .. « أملاً قلبي بالحبر وأشيجاني .. نتسكب على الأوراق، البيضاء نقوشاً ونمنمات الحروف المكتوبة بدمي ، ودائماً نطلب الأوراق بشبق امرأة وحيدة .. و أبداً لا ينضب معين الحبر والدم »

* * *

قررت من اليوم، السير في كل الاتجاهات، المضادة لبيتنا ، ودعت السير فوق الأرضية وبمحاذة،حوائط العالية وفتحت صدرى للهواء وأنا أسير في عرض الشارع وصوب الريح ..

كان الطريق يمتد لقديمي دون نهاية إلى أن وصلت إلى الدائرة التي أخشاها في ميدان سليمان باشا والحرارة الضيقة حيث المقهى الذي يتجمع فيه أسبوعاً .. نجول بكلماتنا في شماع ضوئي له اللوان كثيرة أغلبها خضراء ، نرثيل أشجارنا ن يؤدها رجل هادئ يناث في سيجارته دناناً في وجوهنا .. يلتفنا الدخان والأمل ونرثلها مرة ثانية وثالثة ومرات حتى يأتينا النبي الذي يمحو الجاهلية المعتمة في صدور الرجال المادحين في الامسيات الباردة ..

في بداية حارة المقهى، الضيقة طلبتني وجوه كبيرة غير أصدقائي .. أغلبها تقاعد .. كانوا يجلسون متحاورين بملفوظين في ممعانظفهم على مقاعد

القش .. مشدودين كتماثيل شمعية لا تتحرك الا أعينهم ، أما هو فكان
 جالسا في مقدمتهم بين زجاجات البيرة الفارغة الا من أنفاسه وقد ترك
 العنان للزغب الأبيض كالشوك يزحف على وجهه ، بدا عليه أنه هنا منذ
 لملم الليل آخر خيوطه الداكنة ، دلت عليه زجاجات البيرة الفارغة
 وطفاية السجائر والزغب الأبيض وبنواده الخمسين ، مسح نظارته
 الطبية السميكة ليتعرف على وجهي الذي لم يعرفه الا من صوتي ، عاتبني
 على غيابي طوال الفترة الماضية ثم عادت عيناه الضيقتان تلهثان خلف
 استدرارات امرأة في ثوب ناعم رقيق تتبع عليه سجالير ولبان ، عندما
 غاب ثوب المرأة عاد يعاتبني على اتفى سرتكت كتابيه وبشمئهما قررت ان
 اهاجر وعندما لم يكث الثمن عدت اليه لسرقة كتاب آخر .. ثم راح
 يسخر حتى من نفسه وبضحك .. ظلت ضحكاته تلالي أمام عيني مع
 دخان سيجارته كعزم رتب ، راح يسرد حكاياته التي يحفظها ولا يكفي
 عن ترديدها لكنه كعادته لم يكمل واحدة منها ، كلما هم بواحدة تقطع
 منه ليبدأ في أخرى لها طرف دقيق كخيط واه في الحكاية الأولى مرت
 الدقائق وتواتت الحكايات الناقصة وأصدقائي لم يأتوا ، راحت أقتصر
 عليه أن نرجم الحكايات ، سكت قليلاً وازاح كوب البيرة إلى فمه
 وقال : « أنها آخر حكاية تسمعها وتلتحقين بزوجك العاقل »
 تناول بعض حبات الترميس الصفراء وأردف « أنها جميعاً نسيت حتى
 الدائرة وعندما يختار كل منا طريقاً يتفرع منها » عاد الجرسون الأسمري
 بردايه الأزرق العتيق المفبشي كمرة قديمة يحمل زجاجة البيرة وفنجان
 القهوة ، عاد صديقي يكمل حديثه ويفتح الزجاجة يفرغ بدايتها الفائرة
 في جوفه وكأنه يؤكد أن على المرء أن يتحمل اختياراته وبدون ان اعلق اردد
 ان صديقه ورفيق عمره سيخترج ابنه بعد أيام من كلية الطب ، ثم عاد
 ينصح للمرة الأولى أنه لا يعلم من أين ومتى ستأتيه الخمسة جنيهات ثم
 زجاجات البيرة هذه ، نزع نظارته وهو يمسح دمعة بادرت بالسقوط
 ثم عاد يهمس لي أن ذراع زوجة صديقه بضة لينة وعندما سالتني من
 أين علم بهذا أخبرني أنها كانت على شفالة حفراً أمام الفيلا لكنه
 خلاصها منها بأن هم ورفعها من ذراعها ففاقت يده طويلاً ، عندما
 ودعه زوجها صديقه أعلن في نفسه وهو يسير في عرض الشارع المؤدى
 إلى محطة التوبيس أن العالم الان أصبح مقسوماً إمامه . استاذتي
 لحظة وغاب في داخل المقهى ثم عاد ينظر إلى وكأنه يستشعر شيئاً جديداً
 في وجهي ونبرات صوتي كان يدرك جيداً اتنا صديقان برغم السنوات
 العشرين التي بيننا ، وكان حريصاً ان اكون بجانبه حين يشعر بجرح قديم
 ينز من قلبه وفمه قطرات تتناثر في وجه كل من يلقناه وتبدا رسالات

اخبرته اننى في الفترة الماضية وضعت بين اختيارات كثيرة اخترت منها
سلامي ووحدتى .. راح يفرغ بجوفه ما تراكم في قاع الزجاجة
وهو يتحدث وكأنه سيفتشى لى سرا عظيمـا ، « الوحدة مسألة لا تطاق
ومرعبة - خفض صوته وظن انى لم اسمعـه - وأختى العانس » ثم عاد
يرفع صوته « مرعبة .. مرعبة » قاطعـته ان المرعب حقا الا نجد حدتنا
وحريتنا عاد يقاطعـنى أن حريتنا دائمـا تبدأ عند نهاية حريات الآخرين .

ترائي لى من بعيد بعض الاصدقاء يأتون يحملون حقائبهم المتخمة
بالوراق والقلق ، نظروا اليـنا وتباعدوا .. يعرفونـه جيدا ويخشونـ
مثل هذه اللحظات التي تبدأ فيها تذائف اليـوح ، احتموا جميعـا في زوايا
المتهم .

عاد يسألـنى عن زوجـى « العاقل » فلم أجـبـه فناهـت الكلـمات بينـ
دخان سيجارـته وحكـياتـه التي لا يكتـ عنها .. يبدأ بالـوحدة ثمـ الثانيةـ
ثمـ الثالثـةـ ولا تنتـهىـ واحدةـ منهاـ ثمـ يتـوهـ تماماـ .. رـحتـ امضـنـ كلـماتـهـ
وانـا احرـقـ في رـأسـ صـورـةـ زـوجـىـ وـهـوـ يـتـعرـىـ اـمـامـ وـرـائـحةـ جـنـدهـ
وتـبغـهـ ..

محا صـديـقـىـ منـ بيـنـ دـخـانـهـ وـحـكـيـاتـهـ ، نـصـحتـهـ بـأـنـ يـذهبـ إـلـىـ بـيـتـهـ
فـائـيلـيـةـ بـارـدـةـ لـفـايـةـ قـالـ آنهـ يـخـشـىـ جـدـرانـ غـرـفـتـهـ الـعـالـيـةـ وـوـجهـ أـخـتهـ
لـعـانـسـ وـالـسـقـفـ الـعـالـىـ ..

راحـتـ عـيـنـايـ لـاـصـدقـائـىـ كانـواـ قدـ بـداـواـ أـمـسيـتـهمـ الـاسـبـوعـيـةـ ، طـلبـ
صـديـقـىـ أـنـ بـتـبعـدـ قـلـيلاـ عـنـ الدـائـرـةـ قـائـلاـ « بـالـسـيـرـ يـحـرـقـ الزـمـنـ وـالـمسـافـاتـ
وـالـرـجـالـ ثـمـ ضـحـكـ وـنـظـرـ إـلـىـ ثـوـبـ مـكـشـفـ عـنـ صـدـرـ اـمـراـةـ ثـمـ أـرـدـ «
وـالـنـسـاءـ اـيـضاـ .. سـارـ قـلـيلاـ وـكـثـيراـ وـفـيـ كـلـ مـرـةـ كـانـ يـدرـكـ جـيـداـ
أـنـ الشـوـارـعـ كـلـهاـ تـؤـدـىـ إـلـىـ نـفـسـ الدـائـرـةـ ..

عـندـمـاـ دـخـلتـ الدـائـرـةـ ثـانـيـةـ شـعـرـتـ أـنـ غـيـرـةـ اـسـىـ تـفـجرـتـ فـيـ صـدـرـىـ
نـادـىـ الـاصـدقـاءـ بـأـنـ الـامـسـيـةـ قـدـ بـداـتـ لـكـنـىـ كـنـتـ اـنـظـرـ الدـائـرـةـ وـقـدـ خـلـتـ مـنـ
الـعـرـيـاتـ وـالـسـلـاـرـةـ وـجـدـرانـ صـدـيقـىـ تـتـعـاـمـدـ اـمـامـ بـسـقـفـهـ الـعـالـىـ ..

وَالْمِنْ أَلْوَانٌ ..



سمية عبد القادر

ترك مكانه المعتاد في الحارة — انصرف عائداً — قبض بيده البسيري على السياج الخشبي ، بينما يده اليمنى تتحسس الحائط ، صاعداً الدرج ثم بأسابيعه الباب ، حتى استقرت على تعرجات الكالون ، أدار المفتاح ودخل . وضع يده على مزلاج الشباك ، هواء بارد يملأ رئتيه ، وفي مهارة معتادة حل الأزرار كل الأزرار وخلع وعلى المسماك الدقوق خلف الباب علقها واستدار انحني إلى اليمين مد يده حتى لامست السرير فسار ومن تحت الوسادة أخرج الجلباب الذي وضعه تحتها منذ الصباح — ارتداءه — تمدد على سريره الحديدى الفضيق — اشتمت أنفه رائحة الملاعة تتم : لابد أنها متسخة ، نزعها وضعها فوق الخزانة الخشبية حاول النوم فلازمه الإرقة جلس متربعاً فوق السرير تهدى بيته ما لجذعه إلى اليمين متلمساً بيده الحائط ، فاصطدمت بالقعد المجاور ومن العلبة الموضوعة فوقه

سحب العود — شد بيمنه بعض الأوتاد — دو — دو — مترنا : (عطشان
انا عطشان — للبيه والاغصان) — توقف — تحركت رأسه الى أعلى ثم
بيينا ويسارا مقطعا حاجبيه بحزن — ثم وضع العود بجانبه — استرجعت
ذاكرته كلمات الأغنية : اخضرار عود الريحان — التربية الخصبة —
وشقوق الأرض الجدياء — زرقة السماء ولون الماء — تمنى لو رأى
الرياح هادرة في الفضاء ، تعلق السحاب — تقطره مطرا — مطرا —
وي .. مalon السحاب ؟

(كانت الأغنية تمثلُها الألوان) . . . ولكن هو لا يُعرف إلا لونا واحداً — يعرّفه منذ الأزيل — لونا حالكاً — تتمت : يقولون أن البحر يُزرق إذا ما أزرت السماء — يسود إذا مالسودت — ترى .. ما هو اللون الأزرق ؟

لعن اللون الاسود - ذلك الذي عانق عينيه عنقاً ابجداً - صرخ:
اترك عيني .. ابتعد عنهما ايها الليل - ابتعد - اريد ان ارى الالوان
الاخرى - اريد - ايها الليل .. كنت صديقاً لى منذ
مولدى ، فهل لك الان ان تخبرنى ما الالوان ؟ الازرق ؟ - والاخضر ؟
والفضى ؟ - وما ... ؟ - وما ... و ... و مسمى دموعها ساختة
غائته .. وضع اصبعه المبلل بالدموع في فمه - لحس بلسانه - احسن
طعم الملح - قال : لا بد هناك تشابه ما .. بين لون الملح ولون الماء ..
تذكر ان الشمس تلسع جلده حين يمشى في محطة الطفل الصغير -
تعصر الماء من جسده - ينضج عرقاً - يجف جلده - يعود - تمنى
ان يسر في الحرارة فجزا - يداعب وجهه الهواء الرطب ؛ ويهمس على
جلده الذى - يشمله احسان ناعم رقيق . تتمم لا بد ان لون التجرب
شفاق تماماً ، كالذى عبر احسان - والنتائج اذ تجرشه في الصيف
اسنانى ... رقت مرارة اللون الحالك بعض الشيء ، عندما تذكر ان في
الليل تعرف العان تندش البدر .. فجراً لا يكون معياداً تطوق فيه ايدى
النشدين بقىده .. فجراً ندبها ابجضاً ، نعم هذا هو اللون الابيض ..
اخباره .. ان لوزة القطن ناصعة البياض ، وان ذلك العمود الذى يحملها
يكون بينا .. لتجربة من انته - اشتهر رائحة اللون ، انسابت اتلله حتى
لامست الأرض ، لم يتم بعض المطلب - فركته - داعب بعضاً من
ظلين - اشتهره ملتقرب من اللون - اشتغلت رغبته للتحديد - مخفت
اسنانه قطمة الطين . ناقرب اللون اكتر - ابطئهما فانتشر اللون
خمراً ، اتشعر له الاخناس ، وانتشى - آه .. ما اجمل لون الأرض ، ملمبة
الخيال مهراً ولانا الخيال - تخيل الوانا لحرارة الشمس - للعرق - للمغيب
للمشق - للشقق - تخيل لون الورد الاحمر ؟ بينما كان يقل وجنى
حيبيته - يخجل ان يحكى هذا - فقد لا يكون الازرق ازرق - ولا الاخضر
اخضر - والاحمر ليس بالحمر - ولا امتدت يده الى المغود - كانت المؤسيقى في
ارتماشة بيده على الاوتيار ، تندش الالوان - الازرق - الاحمر -
الاخضر - حلقة باللون الارضى - موسيقى ترتفع ببطء - كاتما تخرج
من ظلمة عينيه - تقاوم - كالشمس خلف السحاب - تسقط فيينا
 شيئاً .

المدارس الابداعية

فـ

تجربة الشاعرية

الجزء الثاني

عن الدين المأمور

- النص -

١ - طقوس الكتابة : في كل مرحلة من مراحل الابداع تكون هناك عوائق . وتلعب الفشاعة دورا رئيسا كعائق . وهي تختلف عن غشاوة مرحلة الانقطاع او غشاوة مرحلة البرق المفاجئ . وتوتر على عملية الابداع كاستحضار الصورة او استحضار اللغة الشعرية في الدقة الشعرية الاولى التي تحدث في شكل حوار هامس او افعالي بين الشاعر ذاته وهي تشبه الفشاعة التي تخلق الاضطراب لدى شخص يتقن لغة اجنبية ابتليها تاما ولكنه حين يريد التحدث بها في ظرف محدد يصاب باحباط مفاجئ كأنه يلميده بمتديه . وهناك عائق المشاغل اليومية التي تقطع يوميا نشرات القصائد والصور والأمسكار الشعرية وعشرات الانفعالات اليومية . فالشاعر انسان يرتبط بعمل ما وهذا العمل له توانين الاجتماعية . وليس الخطأ في العمل نفسه بل في اسلوب نظامه ، ثم ان تفرغ الشاعر المعاصر للكتابة امر صعب ومضر احيانا وهو الدين امرا واقعيا في المجتمعات النامية لأن الشاعر يتعد عن حياة "الحياة اليومية" ، ثم ان الشاعر لا يكتب كل يوم ولا كل أسبوع ولا كل شهر ، انه بحاجة الى وقت محدد بزمان ومكان والاهم من ذلك ان يمتلك هذه القطعة من الزمن عندما يحتاجها وفي الوقت الذي يتلائم مع احتياجاته الشعرية . والخبرة ضرورية بل هي الركيزة الرئيسية ، لأن المعرفة الموجودة في الكتب هي معرفة ناقصة وليس بالضرورة مطابقة لحقائق الواقع ، تم ان الشاعر بكماله يرتبط ببعض آخرين او يرتبطون

* تكملة لما نشر في العدد السابق .

به ولا يسمحون له — وفق القوانين الاجتماعية — بالهروب في حالة المرض المتوسط (التوقع) مثلاً رغم أنه يشل الإرادة ، رغم أن بعض الأعمال أقل ضرراً ولكن الشاعر لا يختار . وهناك عائق عدم تطابق الزمان مع المكان ، فقد يكون الزمان مناسباً ولا يكون المكان كذلك والمعنى يحدث . وقد تكون هناك عوائق ثانوية ولكنها خطيرة مثل : عدم توفر أدوات التنفيذ للبدء بالكتابة أو لمواصلتها مثل : القلم والورق المناسب . . . الخ .

لقد لاحظت على نفسي انتى لا استطيع البدء بالكتابة اذا كنت مشتبأ بين مشاغل داخلية او خارجية فمثلاً : لا يمكن ان استطيع الكتابة في ظرف مثل ظرف : الاقتحام الفلسطيني في طرابلس لبنان » ، حتى لو جاءت الفكرة الشعرية وحتى لو هبط البرق المناجي لأن القلق هنا قلق سليبي يراكم الفشاوة ، بينما استطعت الكتابة اثناء وجودي في بيروت خلال حصارها لأن قلق الحدودي قلق ايجابي معاً . كذلك نحن الانقطاع فترة طويلة من استخدام الأدوات اللغوية بولد شعوراً بعدم الثقة ، كذلك البعد عن الصراع اليومي يخلق حالة تأمل بالردة ، لأن الحائز يظل بنسبياً حتى لو كانت الفساحة واضحة . ولابد — عندما ابدأ بالكتابة — أن يتتوفر التوحد العام ، او ما يسميه التقى بقدسية الاختفاء . هنا لا يمكن المكان اذا كان قطراً او متمهاً .. المهم هو ان يتحقق التوحد الشامل . مثلاً : كتبت قصائد نجحت فيها بعد في مقهى يضج بالبشر الذين لا اعرفهم ويحب أن لا يعرفوني وقد كنت في مرات عديدة منتشياً في منتصف كتابة القصيدة فما جئني صديق بالقاء السلام ، حينئذ تموت القصيدة حدث هذا في مقاهي بيروت وصوفيا . بل ان مجرد الرؤية قد ينهي الحال الشعرية .

كان سري قد اكتشف ، ان حالة التوحد الشامل تشبه شيخاً صوفياً يتهدّد ، او عاشقاً يقابل حبيبته في السر خوفاً من أهلها او حتى مجرماً يمارس السرقة لولا ان عملية الكتابة تتناقض مع السرقة ، لكنني اعني « تقنيات الحياة » . وأحب كتابة الشعر في المقهى ، بينما لا احب الكتابة في مطعم والسبب يعود الى ان المقهى مرتبط بالتأمل والاسترخاء لمدة طويلة او ان طبيعته الاجتماعية تتبيح ذلك ، في حين لا استطيع الكتابة في المطعم بسبب التقليد الاجتماعي المرعية فيه والتي لا تعطي شعوراً كائناً بالأمان . كذلك كتبت قصائد في الطمارارات ذات المسالقات الطويلة لأن الشعور بالزمن الكافي يخلق نوعاً من الآمان والاطمئنان ويسمح بالتأمل الكافي خلال كتابة النص ، في حين يخلق القطار ذو المسافة القصيرة نوعاً من الخوف الداخلي الذي يشكل عائتاً ، حتى لو كانت المسافة القصيرة كافية لاتجاج نص بل والتعن فيه : ولم يل البحر ومتاهيه

تناسبيني أكثر ، ولو تصورت مكتباً مثالياً لقلت : « يقين قرب شاطئه البحر في مدينة متوسطية ، ورذاذ المطر يفازل زجاج المتهى الدافئ ». مثلاً : الاسكندرية في عام ١٩٦٦ تشكل في ذاكرتي دفناً خاصاً ، وتذكر هذا المكان كان حانزا لكتابه قصيديتني « جملة واحدة قالها البحر » التي كانت نابعة من تذكر الاسكندرية بعد سبع سنوات ولكن في مدينة عربية بعيدة . والاحساس هنا ليس احساساً سياحياً ، بل هو تقيسه وفق تجربتي فالاسكندرية تعنى لي المقاهي والاحياء القديمة . وبخفايق اكثر مما تعنى المعنى السياحي . ومن الامكنته المثلية التي اتذكرها شاطئ بحيرة « الباتشاريفو » في ضواحي صوفيا واكواخ الجبال النائية وكانت في فلسطين اكتب شعري في كروم العنب في الجبال . وأفضل الاوقات للكتابة عندي هو الصباح الباكر غالباً واحياناً آخر الليل . لقد كنت اكتب قصائد ديوانى « إن ينهنى أحد غير الزيتون - ١٩٧٦ » خلال حرب السنين في بيروت وكانت يومها أعيدهن مقتاللا في جهة « الشياح » في بيروت ، كنت اكتب الشعر آخر الليل عندما ينام المقاتلون في القاعدة العسكرية . وأفضل الفضول للكتابة عندي هو فعل الشتاء . وكل الحالات تشرط الراحة الفسيولوجية فلا اعتقاد ان شاعراً لم يتم نوماً كالغيا يمكنه ان يكتب الشعر في الصباح وإذا حدث فهو استثناء . وفي آخر الليل اشعر بالتوحد الشام ويحدث التداعى للسلس الذي يسمع بتوارد الصور . قال لي الشاعر الفلسطيني محمود درويش ذات مرة انه يكتب شعره في الصباح فقط وأنه يكره الكتابة في الليل . ويبعدو أنه لا يوجد اى شاعر - حسب تصورى - يمكنه الكتابة في فترى الظهيرة والنهار او بدقة : لعلها فترة غير مستحبة للكتابة والسبب واضح . ويبقى ان أدوات الكتابة ظلّب دورها أيضاً فالقلم الرديء والورقة غير المربيحة ترمع الشاعر ولكن مثلاً كتبت على أوراق سيئة وعلى المساحات البيضاء في الكتب التي احملها صدفة بل كنت استخدم دفتر التلفونات . ومن وسائل الكتابة شرب الشاي والقهوة لدى البعض والتدخين .

ويتبلل أن الكحول عامل مساعد لاته يستقر بالباطل ولا أنه يخلق حالة جديدة تختلف الحالة العادلة وهذا صحيح أحياناً لكن له عيوباً أيضاً لاته يخلق حالة مصطنعة . ولأن الشاعر قد يفقد توازنه وتركيزه الموسيقي واللغوي اذا ما أصيب بحالة ارهاق وتعب وغشاوة ... اي ان قليله يفسح القلب و الكثير يؤدي الى تقطيب المهدف .. ولعمل حالة الصناء الفطرية الغفوية لها مفعول ابداعي أكثر بكثير من حالة الصناء المصطنعة . وفقدان التوازن - في حالة الكحول - يجعل العملية الابداعية غير متوازنة لأن المنحو مطلوب يقتدر ما هو التداهي مطلوب . وفقدان التوازن أو المبالغة في أحد الطرفين يخل بمعادلة الابداع .

وفي مرحلة كتابة النص يكون التشتت قائماً وهذا التشتت ينبع من تركيز الشاعر على فكرة الخلق لديه فيها لو توقف قليلاً عن الكتابة ، مما يجعل العامة تفسر الشروط الظاهرى على وجه الشاعر تفسيرات سلبية عصابية وهذا الرأى سائد ومعروف وقد ينبع الشروط على وجوه الشعراء من اهتمام عادة القليل التي تصطدم بالحياة اليومية .

٢ - تطبيقات :

اثناء الكتابة تكون في ذروة الحماس . ويكون عنوان القصيدة قد ولد مسبقاً مائلاً مديناً على قراءة «الياقات» في الشوارع وال محلات العامة و غالباً ما كانت الاكتشاف فيها سخرية لاذعة بسبب تناقضاتها . لهذا استفید من هذا التناقض بعد اعادة تشكيله ، مثلاً : اثراً في المصحف جمالاً معروفة مثل : «تقبل التهاني في منزل والد العروس في المكان الفلاني » او «تقبل التعازي ... في المكان الفلاني ». وعندها كتبت تصييده عن صديقى الشهيد غسان كنفانى كان عنوانها «تقبل التعازي في اي منفى » . كنت اشعر بالأسى لأننا نحن الفلسطينيين نموت وندفن في ارض غريبة بعيداً عن فلسطين . كنت اسأل نفسي : ليس من حق الجثة على ضمير العالم ان تعود الى مسقط رأسها !! . وكنت تصييده «ياغنب الخليل » مستفيداً من نداء بالغة العنف الخليلي في المدن الفلسطينية الذي ظلل بين فاني بعد سنوات عندما كتبها عام ١٩٦٦ في القاهرة . وكانت ايضاً قد أشرت الى «اللون الرمادي» تعيراً عن حالة اختلاط الالوان عام ١٩٦٧ في تصييده «المتهم الرمادي» ولم يكن المقصى — في الواقع — رمادياً ولكن بهذا رأيته عام ١٩٦٧ ، ولاحظت معنى عنوانين بعض التصادف : «الجملة الواحدة قالها البحر » — «اللاحظات قبل الرحيل — «زرقاء اليابسة » — «في الرد على الأحبة — «رسائل متبادلة بيني وبين الموت » — «مزيداً من أفاقى الهجيني » — «داداً ترقمن على صفة النهر » — «غمائد مجرومة الى السيدة ميجانا » — «جنراً ، لا تؤاخذينا ان شسينا او اخطانا»— «كيف رقصت ام على النصراوية» — «اضماعونى» — «لاتفازلوا الاشجار حتى تعود » — «غالفتكم وشربت كأبن الخليل » — «عيد الشعم » — «رعدية البندق » — «عيد الكروم » — «ملك فرنشة : جاك بريفر الاول» — «وسقطت — سهواً — في محبتكم » — «قداستها » — «بدو بحرتون»— «فانتات حتى الفتنة — «تاريخ الزجاجة » — «حجر الفلانستة » — «على سبيل المثال » — «خذ جرعة الميقطة » — «الخروج من البحر الميت » — «لن يفهمنى أحد غير الزيتون » — «حصار قرطاج » — «بين المساوا والمروءة » — «اعتراضات مولانا » . بـ : «أمزق القيس يصل فجأة الى قاتنا الجليل » . «فتابتك » . . . الخ . عنوان القصيدة هو البداية ولكنه يخضع للتتعديل بل للحنف . وهو غندي اقرب للضحك المزير .

تبدأ الدنقة الأولى عندي بعنف ثم تتلوها دفقات متوجة إلى تصل
القصيدة إلى القرار ، قرار الإيقاع .

واعتمد التوازن الموسيقى الهاموني لسد الثغرات بتكرار نابع
ربما من ايقاع الأغانى الشعبية الفطرية التي تهمنى والتركيز الجملة شعرية
ما في قصيدتي يهدف الى خلق هذا التوازن وتداعى الانفاظ التاموسية
ما في قصيدتي يهدف الى خلق هذا التوازن وتداعى الانفاظ التاموسية
لتنفجر وتتحمى خصائصها الأولى ضمن علاقة جديدة . لم أشعر مرة انتى
اخلط بذلك فلبؤرة الشعورية تشعر بالارتياح او عدمه وهذا ما يقرر بناء النظرة
ضمن سياقها الجديد او حتى بناء الجملة الشعرية . ولدى غوابة تتمثل في
الاشتقاق وخصوصها من الانفاظ العالية الديناميكية وقد ادمت هذه
العادة حتى أصبحت عنيفة . أعيجتني كلمة كانت تقولها جدتي قبل
عشرين عاما او أكثر في وصف انساب الماء بين الصخور ، كانت تقول :
« الماء يسرّب » ولم أجد معلاً أكثر حيوية منه ، وظل هذَا الفعل
في أعماقى سنوات طويلة وفجأة رأيته أيامى في احدى قصائدى .

وتعجبنى صور ترثية من الحياة اليومية : « ايتها الطباشير يا ابنية
الكلس » - « غفقة مقلاعي ، شعبته المثلثة الرحمات » . وهى تمثيل
عن رحيل الطفولة . وفي الكنيسة يرد هذا الوصف للمسيح « المثلث
الرحمات » . ويتم استخدام أدوات ثنية مثل : « ان هي الا يتساؤك
يا جفرا ... » او كما في قصيدة « حصار قرطاج » : « اذا اجتمع
المكان ... اذا انفق الملكان ... ما الذى ستقول ؟ ! » ... وأعتقد انها
نابعة من تأثير الجملة القرآنية . ان الشاعر اثناء الكتابة لا يكون لديه
تصور حول حدود الصور وهو عادة يبدأ من الفكرة والمصورة الكلية
القائمة وتتولد بعدها التفاصيل . وقد يبدأ بتصوّل لكنه وهو يكتب
يتصور ذلك من خلال الموقف الكلى . والصورة قد تأتي من الذاكرة البغيدة
ولكتها تمر عبر قنوات معقدة تعيد تشكيلها والوعى هو الذى يسأتم
في قبر الأحكام على الصور ان كانت صحيحة أو غير صحيحة . فالصورة
الخارجية لا تبقى على حالها والشاعر يجسد الصورة الأولى ويقوم
بتوريحها ثم يقف موقفا منها لكن الذاكرة الخيالية ليست مقررا ولكنها
عامل رئيسي وفعال . فالصورة في النتيجة حالة اخرى غير الصورة الاولية
(المبادرة الخام للواقع) . ويظل قانون الوحدة والصراع والتغير والفرز
يحدث بين الصورة الخارجية والتعبير عنها ، فالصورة تخذل التعبير والتعبير
يختار الصورة لكن ليس بسهولة والشاعر لا يقرر هيئة التعبير اي انه
ليس للقصيدة اثناء واحد ، لأن الانسباء الواقعى له حدود في حين أن الاناء
الشعرى مفتوح ينسكب في اناءات متعددة ومترادفة . والشعر يستخدم
الوانه وإداته هي اللغة ، لكن اللغة ليست هدفا بحد ذاته ومعنى
« الأداة » هنا يجعلها بنية حاكمة ، لكن هذه البنية الكلامية ليست

هي الشعور . هنا نعود للفحولة ونعود للهاجس وتركيب الصورة ، نعود الى الحرية الحافر للتخلص من عبودية التموج ، نعود للإيديولوجيا التي افرزتها اداة الكلام . وقبل كل شيء والأهم هو ضرورة رؤية النم الذى يجري في شرائين النص ، لأن حقيقة النهر ليست هي سطح التهير الظاهري (الكلام - البنية) وليس النهر هو تعرجات الهامشة . النهر هو بنية الظاهرة (السطح - التعرجات) ثم دم النهر اي الماء وحركته الداخلية . اذن هناك فارق بين النص (البنية ظاهرية) وبين ماهية النص (تفاعلات ودمه) . أما الإيديولوجيا في النص فهي ليست سوى حماس لجانب من الصورة وتختفي صحتها أو عدمها لما ترتديها مع العائق النسبي لا الواقع ولا يمكن للبنية أن تكشف عنها بوضوح ان الذي يكشف عنها هو قراءة دم النص ، الذي لا يرى من البنية حتى لو عرفنا النسق الذي يفسح البنية ، واكتشاف النسق لا يكشف الا جزء من البنية ، لأن البنية ليست هي النص . هنا يلعب الوعي الطموح دوره في حين يبقى استخدام الأسلوب لتجسيد طاقة الكلمات . لغة النص الشعري ليست هي لغة التأمين ولا لغة الواقع ولا لغة الاشارة لأن الاشارة - مثلاً - شيء متفق عليه ، شيء رتيب ومتقد وظاهري كذلك تقع الواقع ، لهذا فالنص يعيده تشكيل تلك اللغات ولكنها يدمّر علاقاتها السابقة او هكذا يفترض . واعتقد ان الحديث عن النسق الذي يكشف البنية ، ما هو الا نظام جديد اصبح في الممارسة يطبق على كل النصوص وكانها واحدة .

واضافة لدور الذكرة في عملية التخيّل ، يكون التخيّل مرتبطاً بتنوع من الخبرة والخيال قد يخلق اوهاماً نتيجة غشاوة ما ونتيجته نصّ المعرفة ، وهذه الاوهام تختلط ليس فقط في رؤية النص بل في دم النص . واضافة كل لهم قد يتسرّب رد الفعل وهو حين يدخل النص ولغوي جزءاً اساسياً من السيرة الذاتية للشاعر التي هي خارج النص ولكن النقاد يحاولون استقطابها بالقوة على النص ، لأن رد الفعل رغم ولوغه في دم النص أحياناً الا انه ليس من ثوابت الشاعر . (أجرت مجلة الطلبة المغاربة عام ١٩٦١ استفتاء ادبياً ، قدم فيه أربعون اديباً عربياً تقدّمها شهادتهم عن بداياتهم الابداعية . ثم كتب شكرى عياد تعليقاً وتحليلاً للشهادات قائل فيه : من بين اربعين كاتباً عربياً تقدّمها ، لم يتعزّز بيروى كاتبه او يكتسب بتأثير ، الذين على المطفلة . . . ولا اتفكر بباقي الكلام) . فالشاهد ليس هو النص ، رغم انه لا يفصل عنه لأية من انتاجه . هناك يشعراء ويكتّاب يمارسون يومياً التخلف والرجمية في سلوكهم ومع هؤلاء منهم مغروفون كالدباء ثورين . يقول لوسيان غولدمان : « ان بعض التعبارات في احاديث وكتابات غوته

عن الشورة الفرنسية اشتهرت على أنها ابختت بوقتها مؤيداً للثورة ومع ذلك بعدها — غالباً ما يقف ضد الثورة ، انتابه هذه الإزدواجية في أعماله الشعرية لكن القافية الأدبية للأعمال تسمح بالراك الفارق : حين يكتب غوته ضد الثورة الفرنسية يقدم ثلاثة أعمال غامضية حالياً من التدرج : «الابنة الشرعية » بـ « المواطن العام » — و « المتشنجون » . وجين يخوض موقفاً موالياً من القوى الثورية ، يكتب : « فلورست » في « باندورا » . فالقيقة الجمالية بظل دوها هي المعيار الأساسي » .

ومثل آخر هو : « شعر المقاومة الفلسطينية » . حيث أصبحت الشائعات الإعلامية هي التي تتحكم في تعريفه وقد اختارت الصياغة هذه الشائعات . عندما اكتشف غسان كنفاني منطقة جديدة من الشعر الفلسطيني (شعر أرض ١٩٤٨) ؛ كان يهدف من هذا الاكتشاف وتميمه انصاف هؤلاء الشعراء وتصحيح خطأ استغرى عشر سنين على اعتبار أن هذا الشاعر بدأ في الانتاج في منتصف الخمسينات (توفيق زياد) وتم اكتشافه وتميمه عام ١٩٦٦ من خلال كتاب غسان كنفاني ، وقد كانت اسماء زياد — سعيد القاسم — محمود درويش ، تبدو عام ١٩٦٦ وكانتها اسماء لشعراء ناشئين شباب . إلى هنا وتصحيح خطأ التجاهل أمر صحيح . لكن الخطأ برمز منذ عام ١٩٦٧ متجلياً في عدة ظواهر .

أولاً : المبالغة النقدية الإعلامية في استقبال هذا الشاعر حيث تمت المساواة بين غثه وثمينه مع النساء المتأليفات النقدية التي كانت تطبق على الشعر العربي حتى كتب درويش عام ١٩٦٩ مقالته : « إنقدونا من هذا الحب القاسي » .

ثانياً : تم تقدس هذا الشعر — بتحت تأثير الحب العاطفي لكل ما يأتي من جفرانيس الأرض المحتلة ؛ وتم نصل خصائص هذا الشعر التي هي نقاط حركة الشعر العربي الحديث عن الشاعر العربي الحديث ، مع ان تأثير : السياسي — البياتي بـ قياني — عبد الصبور ، وأضيف على شعر شعراء أرض ١٩٤٨ . واستغرى هذا التأثير حتى أوائل السبعينيات .

ثالثاً : وهذا هو الأهم أن النقاد تهربوا من تعريف مفهوم المقاومة الواقعية وبالتالي ملهمها في الشعر ؛ فمفهوم « المقاومة الفلسطينية » هو الإيمان بمواثيق الثورة الفلسطينية المساحة وبإية وسائل نضالية أخرى . لكن المفهوم الذي طبق على الشعر هو « أية وسائل نضالية أخرى » على حساب الكجاج المسلاح وبالثالى على حساب شيرائه . مع الاعتراض بأن البنية تكون عموماً ، اذا لم يكن مسلحة بنكيو تقدمي . ولكن تقيمية

او رجعية الفكر لا تصبح صحيحة الا من خلال المارسية للكتاب المسلح
والفكر التقدمي معا . وعليه مارس النقاد الهرب ظامسا آخر :

١ - فياء « شعر الكتاب المسلح الذي ولد وأزدهر في ثنيس الفترة
الذئنية اي فترة (١٩٦٥ - ١٩٧٠) ، وتقسيم الشعر الفلسطيني الثوري الى :
« ارض محتلة » و « نورة فلسطينية » . وبهذا ساهموا في تجزيئ شعر
المقاومة الفلسطينية (رحاء النقاش ، مجلة الطريق ، غالى شكري ،
عبد الرحمن ياغى ... الخ) .

٢ - تم ظلم آخر لشاعر الأرض المحتلة يسميته « شعر معارضة
الاسرائيلية » على اعتبار أن درويش ، القاسم ، زياد أعضاء في الحزب
الشيوعي الإسرائيلي وهو حزب معارض يعترض براسياتيل ويطالب بوجود
دولة فلسطينية في الضفة والقطاع الى جانب اسرائيل وهذا يظلم هذا الشعر
باب نفي هخصوصية المعارضية لأنها معارضة من نوع تختلف عن آية
معارضة أخرى ، لأن موقعها ليس اختياريا .

٣ - تم نفي « شراء الكتاب المسلح » من مملكة الشعر المقاوم
بسبب كمية النقد الهائلة للأنظمة العربية في هذا الشعر ، على الإقليل في
التطبيق ، رغم أن البعض اعترف به نظريا . وبالتالي تم رفض اللجوء الى
النص كحكم ورفض اللجوء الى « ملهم نقدى شامل » للنص . ان هذا يحدث
هروبا من الواقع في دم النص وبنبته وهي لا تتناقض مع السيرة الذاتية
اذا ما تم تدقيقها ونفي الشائعات عنها . والله اقول بالنص كحكم ولا اقول
بالسيرة الذاتية رغم ان السيرة الذاتية تعطيني امتيازات كبيرة .

على اي حال كان الشاعر مهما كان بالغ الحذر والتمادي فإنه يسمو من
بعض الاوهام التي يتبرأ في القبيدة ومع هذا تظل القبيدة محظوظة بخطها
العام : فمثلا عندما اكتشفت شخصية ابرى القيس في القاهرة عام ١٩٦٧
في قصيدين لي : « قنابك » - و « المقهى الرمادي » لم يحدث ذلك بقرار
مبغيق . وعندما كتبت تصييدي « امرؤ القيس يصل فجأة الى قانا الجليل »
عام ١٩٧٦ في بيروت لم اكن اتفهم اعادة كتابة ما كتبته عام ١٩٦٧ . ومنذما
عادت شخصية ابرى القيس عام ١٩٨٣ في تونس من خلال تصييدي
« حصار قرطاج » لم اكن اتفهم ذلك . انه نوع من الشعور بعدم انسابع
النكرة الملحقة .

لقد هيئتني في ذكرة رجل ابرى القيس وعذاباته بجهة عن ملوكه المفقود
انقسام اقامتي في القاهرة بل في احد مقاهيها تحت ضغط كارثة ١٩٦٧ ولكنني
رفضت جانب الهروب الى الذات في حكايتها التاريخية ، مثلا كتبت تصييدة
عام ١٩٧٠ بعنوان « جنازة مهمن » منشورة في يومي « الخروج من البحر

الميت» ، لعلها محاولة لتوجيه الذات من الخمر إلى الامز . في حين كتبت تصيده «أمزق التنس يصل فجأة ...» عام ١٩٧٦ تحت عنوان «حفل حرب السنين في بيروت أما «حصار قرطاج» فقد كتبت تحت تأثير خروجنا من بيروت في صيف ١٩٨٢ : وقصيدتي «جفرا» ولدت قام ١٩٧٥ ولا تزال شهراً لـ اكن اظم بها ، ظلت ترد باشكال شعرية متعددة ، كان «جفرا» ثلاثحتى كوحش الاساطير .

لقد بدا الأمر بقصة حب غنية ولكنها فاشلة ثم تجوّثت إلى امرأة فلسطينية تاهت في الطريق إلى بيروت فوقعت في أحد كمان الجنود فقتلواها لأن ثوبها الفلسطيني المطرز فضحها ، والآن أقول : هل تقتل المرأة هو محاولة مني للانتقام من الحب الفاشل أى قتله . على أي حال ، على مستوى الواقع ، إن حادثة المرأة الفلسطينية حادثة حقيقة نشرت في زاوية مهمة في الصحف اللبنانية . ثم أضفت من عندي أن هذه المرأة جاءت لزيارة ابنها الفدائي في بيروت من الضفة الغربية لا يصل رسائل خاصة بالثورة . ولكن هل لهذه الإضافة صورة من الواقع ؟ ، الحقيقة : نعم ، فقد شاهدت امرأة فلسطينية فعلية من هذا النوع قدمت من فلسطين المحتلة إلى بيروت لزيارة ابنها الفدائي وسهرت معها في بيت ابنها الفدائي حيث غفت ورقت مت لثلاث ساعات متواصلة ، غفت أغاني فلكلورية حزينة ، ثم بعد مرور خمس سنوات وعندما كتبت أقيم في صوفيا عاصمة بلغاريا ، عادت إلى جفرا بعد ان قبرتها في بيروت ، لقد عدت لمبعث «جفرا» لعلها تفتكن من أسرى في المنفي الجديد .

ومثل ثالث هو رمز «زرقاء الياءمة» ، لقد ولدت تصييدي «زرقاء الياءمة» ونشرت في عدد ديسمبر ١٩٦٦ من مجلة «الآداب» والقيتها في امسيّة شعرية في الجمعية الأدبية المصرية في القاهرة بحضور صلاح عبد الصبور وامل دنقل وأعجبها . ومن باب الاشارة فقط : إن زميلي وصديقي المرحوم امل دنقل كتب تصييده بعد ذلك بعام ونصف ، وهما مختلفان وتتفقان في «نبوة التحذير» من كارثة ، لكن تصييدي تبيّنت يكاري ١٩٦٧ ، بينما كتبت تصييدة دنقل بعد عام ١٩٦٧ . لقد ولد رمز «زرقاء الياءمة» المعروف ترانيا ، ولد عندي من صورة «أشجار التوت» اثناء كتابتي لقصيدة جديدة ولسمّ اكن قد قررت الكتابة عن الرمز حين بدأت . لقد كانت المفكرة المحركة التي انوى كتابتها نابعة من الطفولة في درستي في قريتي بفلسطين . نكان المطلع وصفيا :

تنطلق أشجار التوت على الخطيبان الشرقيَّة
تنطلق الدربين الثاني تحت الشمبون الصاجية النيسانية
نكتب ، نهجّر ذات الحانوت

نحل بالشرنقة المنسوجة من أوراق التوت

الى هنا والوصف عادى لم يكتشف الرمز ، رمز زرقاء اليماية .
رجاء اكتشفت اتنى قد كتبت : « لكن يا حبي الاول ... قلت لانا ان
الاشجار تسرى » اكتشفت هذا بعد ان تذكرت ان اطفال المدرسة كانوا
يقططعون جذوع اشجار التوت في ساحة المدرسة ويركضون بها حيث
يتعركون مختفين تحت الجذوع ، ويلعبون لعبة « عسكر ... وجرامية »
او ما يشبهها . توقفت وحدقت في البيت فوجدت اتنى اكتب عن زرقاء
اليماية . ونهاية القصيدة تبيل الى التأذير :

ولكنا نسينا أن عين الحلوة الزرقاء مخلوقة

وأن الراية الأخرى على الأستوار مرفوعة

أى انتى اكتشفت وعيا جديدا يرفض الوصف العادى . وتذكرت انتى
كنت قد كتبت قصيدة عام ١٩٦٤ ثشرت فيما بعد ، تقول :
« أنا الذى اذا تكبت سيفهم »

يلقى على اللوم».

ثم تتذكر الصيغة نفسها في قصيدة أخرى :

أنا الذي أنتظر الجلوشن

• أعيش في زمانهم ولا أعيش .

الرمز «الكتفاني» الذي ولد

كذلك الرمز «الكتعاني» الذي ولد واقتلي في طفولتي حين كنت أشاهد الآثار الكتمانية في برية قررتنا بفلسطين ، ثم ولد فبيا عام ١٩٦٥ في القاهرة وهو عام انطلاق الثورة ووردت أول ما وردت في ديوانى «يا عنبر الخليل » ثم تطور في ديوان « الخروج من البحر الميت - ١٩٧٠ » ثم عاد إلى الظهور بوضوح في ديوانى «الكتعانياتا » - ١٩٨٣ واشتمل الديوان على «نبوة التحثير » لأن قسمائد الكتعانياتا منشورة في الصحافة عام ١٩٨١ اى قبل حصار بيروت .

كذلك « يا عنب الخليل » المنشورة عام ١٩٦٦ ، عباد عنب الخليل كرمه للطهور عام ١٩٧٥ في تضييقتي « ياحبيش ابو عطوان

نـ. الحديث الخارجـي عن روـاـفـد النـص يـوـقـعـنا فـي فـهـم التـطـابـق بـيـن الواقع والفن مـثـلاـ: اذا قـلـت ان دـيـوانـي « الخـرـوج مـن الـبـحـرـ الـمـيـتـ » هو رـمزـ لـخـرـوج الثـورـة الـفـلـسـطـينـيـة عـلـى الـمـسـتـقـعـ الـعـرـبـيـ. عـام ١٩٦٥ وـان « جـفـراـ » رـمزـ الـعـشـقـ لـلـأـرـضـ وـالـتـوـاصـلـ مـعـها وـمـعـ بـشـرـهـيـاـ، فـانـ هـذـا الـكـلـامـ يـظـلـ كـلـامـ خـارـجـياـ يـفـيدـ تـفـسـيرـ النـصـ وـيـضـيـهـ. لـكـنهـ مـجـرـدـ كـلامـ مـسـاعـدـ .

الرعاية السريرية للنص :

أكتب قصيدي أحياناً في عدة جلسات ولكن في أيام متواتلة لأنني أخاف من هبوط العائق أو من موت الحماس ويجب أن يظل الخيال سالفاً خالياً

الكتابة - طازجا حيويا . ولبيس هناك تجزئ للخيال رغم ان عملية التخييل لا يتم هفمة واحدة والخيال يخلط بين الابعاد المثارف عليها ، لأن الابعاد لا تخمن ولا تعدد ، لأن تحديد عددها وتنوعها يتناقض مع الخيال وقدرته على الاختراق ويتناقض مع عمليات التداخل .

وفي حالات اخرى يمارس الشاعر فوعله من الارهاب على نصوصهم مثل ارغام النص على قبض مكرة او شاعر ايديولوجي يؤمن به الشاعر وربما لا يؤمن والخطر يتضاعف الخطر اذا كان ينتمي ذلك من اجل ارضاء الجمهور المعن . والسؤال يبقى هنا : هل تحولت المكرة او الشاعر الى شعر لم ظلت ملصقة بجسد النص وقد يحاول الشاعر اخفاء هذه الشعارات ببراعة ولكنها سهلة الكشف .

ان الشاعر بعد ان ينتهي من كل هذه المناقشات التطبيقية خلال كتابته للنص يكون قد اوشك على استكمال الكتابة فيشعر باسترخاء ورضي مثل الام التي استراحة من عناء الطلق او مثل الرجل الذي أثبت محونته . لكن الشاعر يضطر بين الحين والآخر لاستجراخ ولديه الجديد من درج مكتبه للأمتنان عليه وتصحيف هذه الكلمة او تلك او هذه . هذه الجملة الشعرية او اضفافه دفقة شعرية خطرت له . اي ان الشاعر يظل في هذه المرحلة محظوظا بالسر ويظل قلقا عليه ضمن حالة التوحد الفالم . وندلل على اهمية هذه المرحلة واستقلاليتها بأن الشاعر قد يقرر مصر المقيدة فقد يمزقها ، وقد يهدى مساحات واسعة منها وقد يضيف لها اضافة أساسية وتكون الاضافة اقوى لان الشاعر يكون في حالة اطمئنان رغم قلقه على المولود الجديد . اذن لا بد ان يظل النص في حالة بصرية حتى يستند عورده . واعتقد ان ابة تصييدة مهما بلغت عظمتها تظل قابلة للتعديل والاضافة الى الابد ومن هنا نطرح فكرة قد تبدو طريفة : الا يحق للشاعر مادام على قيد الحياة ان يقوم بتعديل دواوينه السابقة !!! . ولكن هل من المقبول ان يحتفظ الشاعر بالسر الى الابد ؟ . طبعا : لا . فالفارسية التي كتب من اجلها الشاعر تصييدته تدفعه الى فضح السر ، لأن الشاعر لا يكتب لنفسه بل يكتب ليوصل هذه الكتابة الى الآخرين ، لأن لديه غالية من الكتابة ولا اعتقاد ان الشاعر ايا كان مستوفاه يرغب في «عزلة نصه» ، ما لم تكون عوائقي تمنعه من فضح سره .

وجين يفضح السر لأول مرة ولو لشخاص واحد يشعر الشاعر ان النص لم يعد ملكه وانه غير قادر على الاضافة او الجنف لانه يشعر ان السر قد افتضح أمره .

وتبدأ رحلة النص في صراعه من اجل الوصول مجابها مرحلة جديدة اياها معاوية وخطورة وتهدا عملية «بيع الجسد» كما سماها بلوت بل «بيع الروح» باقل خسائر ممكنة .

ناموص من حصار بيروت ..



إعداد : حلمي سالم

نص النصوص : بيروت

هل كان ما كان — في بيروت قبل مایزید عن عامين —
لحة خاطفة ، برقـت وزالت ؟

وكيف يكون ما كان لحة تزول ، وهو يجدد نفسه كل
يوم ، بل كل ساعة ، في قراب الجنوب اللبناني ؟

ملف « نصوص من حصار بيروت » ليس محاولة للإجابة على هذا السؤال الصعب . اذ الإجابة على هذا السؤال الصعب هي — فيما نعتقد — مشروع العقل العربي الراهن بكله . وما عدا ذلك ، ليس سوى شذرة من شذرات الوعي بهذا المشروع الكبير ، الشمولي .
يكتفى هذا الملف ، إذن ، ان يكون شذرة من هذه الشذرات .

من شروط ذلك « الوعي بالمرتب » ، ان تكون الامة قادرة ، بين الحين والحين ، على ان تنظر في « نفسها » ، اي في تاريخها البعيد والقريب ، بل وفي لحظتها الآتية الراهنة .

من خصائص هذا النظر في النفس ، ان تفهمن الامة عبرة لحظتها ، البعيدة والتربية والواهنة ، لكي تخلص منها « بحكمة » لحظتها القادمة .

من وجوه هذه « الحكمة » الاستهداء بالضوء ، ان كانت اللحظة المخصوصة مضيئة . وتجاوز الظلمة ، ان كانت اللحظة المخصوصة معتمة .

واما كان ما كان في بيروت — فيما نزعم — لحظة مضيئة ، على الرغم مما حولها من لحظات معتمة ، فنان يسطع ملف نصوص حصار بيروت يصبح مسعى مساعي الاستهداء بهذه اللحظة مضيئة .
اي يصبح مسعى من مساعي « وعن الذات » .

* * *

ثلاثة شهور صغيرة ، انقلبت فيها الثافة العربية (في بيروت) على سطحها العلني المشبوه ، ليتبين قلبها المسرى النقى .

من سمات هذا الانقلاب نفي المسافة بين الكلمة والدانت ، بين المثقف والغداي ، بين الخطاب الابداعي والخطاب العسكري .

ومن دروس هذا الانقلاب اعادة الاعتبار للحقائق البسيطة التي يزورها » — عادة — « السيد الثقافي الرسمي » :

ان الشعب حينما يحارب « ثقافة الشعب هي التي تصود » ،
ان المثقف العربي ، الوطني والتقدمي ، قادر على انتقاد
« الاستجابة » السليمة « للتحدي » السليم .

الشرط هنا ، فحسب ، ان يكون « التحدي » صحيحا وسليما ،
لا مزيما ومقطعا — مثلاً حدث في « تحديات » عديدة سابقة .

ان « حرية القلم » هي حد أصلي من حدود « حرية الوطن » .

وهل يدافع مكتوب الرأي عن وطن لا رأي له فيه ؟ الا دفاع
المكتوبين ، لا دفاع المتحررين ؟

هل التحية ، اذن ، واجبة لهؤلاء الذين جعلوا ثقافتنا العربية في
بيروت تنقلب على سطحها العلني المشوه ليتبثق قلبها بالسرى الفتى ؟

والتحية هذه المرة — بعدها يزيد عن عالمين — خلو من سخونة
الانفعال المواكب لل فعل الكبير منذ ما يزيد عن عالمين .

انها تحية تأمل لمفرز اعادة الاعتبار للحقائق البسيطة التي كان ركام
السيد الثقاف يدفعها تحت سطح الوعي العربي .

فليكن هذا الملف ، اذن ، « تحية عسكرية » لهم حيث هم : في
بيروت ، وتونس ، ودمشق ، ونيقوسيا ، وسائر مدن الفرحال الطويل .

* * *

على أن قصدنا الأساسي ، بجوار ما تقدم ، هو ان نشارك في تأمل
لحظتنا القريبة والراهنة ، بوضع هذه « النصوص — الوثائق » تحت
العين التي تريد ان ترى حاضرها ، لكي يتمكن من رؤية مستقبلها : ليس
ببساطة ، وليس برحابة منفلترة

وفي مقابل برامج « يبني الوعي بالذات وبال موضوع » التي يراد لنا
ان ننخرط فيها ، غالباً نميين ، ثمان كل جهد باتجاه « ايمصار » لحظتنا
الراهنة « وابيتصار » لحظتنا المقللة ، وهو عمل من اعمال « ارادة
الاتصال » بانفسنا وبتاريخنا وبالآخرين ، في مواجهة « ارادة الانفصال »
عن انفسنا وعن تاريخنا وعن الآخرين .

* * *

القصد ، اذن ، ان نضع هذه النصوص بين يدي القارئ المجرى
خاصة ، فلعله — لاسباب عديدة — لم يلتقط القاء كافيا بما صدر تحت
الحصار والعرب من فكر وأدب وابداع ،لكى يجدد يقينه بأن العقل العربي
الوطني التقى — اللبناني الفلسطيني أساسا — كان ، وهو ملتعم
بالهول والناء ، ملقطنا نفسه بصفاء ، ممتلكا حضوره بوضوح ورفعة .

والقصد ، من ناحية ثانية ، ان نصنع هذه النصوص — كوثائق
وકابداع حى ما — بين يدى النقاد ودارسى الادب ليكتشفوا لنا ما فيها
من دلالة .

فلعل نقاد الادب ودارسيه يكتشفون — ويكتشفون لنا — كيف
امتلكت هذه النصوص الادبية (التي لم تكتب على مكتب او شاطئ او
مخدع مريع ، بل على دوى الدانات والصواريخ ونوق اكيلاس الرمل
وجدران الخنادق والملاجئ) قدرها كبيرا من العناصر - الفنية والجمالية
التي تشرط العمل الابداعي الناجح .

ولعل نقاد الادب ودارسيه يفسرون لنا لماذا لم « يتسع » المبدعون
في « القضية العادلة » التي كانوا يعانونها ، على اساس اعتبارها سندًا
كافيا لانتاج « قصيدة عادلة » ؟

انهم لم يكونوا مطالبين من أحد ، في لهب ظرفهم الحارق ، بتحقيق
الجمال الفنى ، بقدر ما كانوا مطالبين بتحقيق الجمال النفسي والانسانى .

ولكن ، هل ينضم الجمال ؟

ان الباحث الابى ، سيضع يده — وايدينا — على عديد من
مواطن الجمال الفنى المتباين مع الجمال الانساني (المقاوم) في
« صهيره » — او سبيكة — واحدة .

ما هي خصائص هذه « الصهيره » الواحدة ؟
هذا هو سؤال هذا الملف البسيط .

* * *

والقصد ، من ناحية ثالثة ، ان نضع بين يدى دارسى علم الاجتماع
الابى هذه الابداعات ، التي تجتهد في شهور الحصار الثلاثة ، ليكتشفوا
لنا عن « المجال الحيوي » الذى يسيطرها : من الزاوية الثقافية ، ومن
الزاوية الاجتماعية — السياسية ، ومن الزاوية « الفرد — جماعية »
في آن .

ان دارس علم الاجتماع الابى ، سيضع يده — وايدينا — على
وشيجة أساسية من وسائل الارتباط بين سوسیولوجيا العرب وبين

سيكولوجيتها — إن صع التعبيران — كائناً عبرهما عن عدد من الحقائق
البنية والثقافية :

فيما يتصل « ببيكانيزمات » الابداع عموماً ، من جانب .

وما يتصل بتكوين الشخصية العربية البدعة — في لحظة السلام
او لحظة الاصطدام — من جانب ثان .

وما يتصل باشكال الاصرة بين المنتج والمنتج الفنى وبين دائرة
المحيطة : الخاصة وال العامة ، من جانب ثالث .

هل سنجد بين أيدينا ، في آخر المطاف ، ملامح عامة يمكن ان
تشكل — الان ، او فيما بعد — ما نستطيع تسميته ، بتجاوز ، « علم
جمال الحرب » ؟

هذا هو سؤال آخر من اسئلة هذا الملف البسيط .

* * *

اول ما سوف يطبعه تأمل هذه النصوص في الذهن ، هو تجديد
البيتين بأن انهيار الثقافة العربية الراهنة ، ليس سوى انهيار للثقافة
الانسانية العربية الرسمية .

اي تجديد البيتين بل ثقافة الشعب — وثقافة المسيرة الوطنية
الديمقراطية والتقدمية العربية — هي سياق مختلف . سياق من النامي
والصعود ، على المستوى الفكري وعلى المستوى الابداعي .

سياق ، له ازمات ومشاكله .

لكتها ازمات ومشاكل النمو والصعود ، لا مشاكل ولزمات الموت
والسقوط .

ليس هناك ادل على هذا البيتين من « ابداع بيروت » المحاصرة ،
عبر ثلاثة شهور قصيرة طويلة .

على ان تأمل « ابداع بيروت » لن يقتصر على تلك الاشارة
السابقة ، على الرغم من جوهريتها الشاملة .

ثمة اشارة جديدة .

ان هذا الابداع ، الفكرى والأدبى ، قد حسم — من تحت السلاح
وفي قلب الميدان — قضية هامة من القضايا التى يطيب للعقل العربى
(وعذراً للتعريم المخل) أن يقرس فيها ، بين الحين والحين ، تمحيصاً

وتنصيصاً : هي قضية الموقف من التراث ، او بتعبير ادق : جدل الاصلية والمعاصرة .

وملى رغم ان الحوار الواسع الذى دار — ويدور — حول هذه الاشكالية الغريفة ، تد احتوى ، ويحتوى ، على رؤى ومقترنات وفيرة — فيها الصائب ومنها الخائب ، الا ان معظمها يتتجاهل حقيقة بسيطة وناصعة كشفتها « الفعلانية الثقافية » تحت حصار بيروت ، وما تزال تكشفها — في هذه اللحظة تحديداً — « الفعلانية الثقافية والابداعية » للحركة الوطنية اللبنانية في اتون مقاومتها للاحتلال الصهيوني في الجنوب اللبناني .

هذه الحقيقة البسيطة الناصعة هي :

ان نفي التناقض بين قطبي الاشكالية — الاصلية والمعاصر — انها يتم على وجهه السليم والصحى من خلال « صحوة الفعل » الحضاري : الوطني ، السياسي ، الاجتماعى ، والثقافى .

ان لحظة « الفعل » الناهض تمثل الاشكالية بطرفها وتهمسها وتفرزها — في تلقائية الفعل وسخونة صعوده وانجازه — في جدل سليم ميداني ، لا فتهى نظري .

لم يكن السؤال مطروحا على مثقفى وكتاب حصار بيروت ، لكنهم كانوا يغزون الناجم عن النكرى والابداعى بمتلأ الاجابة عن السؤال في « وعن » شمولى نسجته « جمرة » الصدام الوطنى مع عدو معاد لوطنهم وتراثهم وجودهم جميعاً .

ان نظرية على قصائد سعدى يوسف وجليل حيدر وحسن عبد الله ، وكتابات فيصل دراج ورضوان السيد وهاشم شقيق وغيرهم من ضمهم هذا الملف ، ومن لم يضمهم (مثل حسين مروة وعبد القادر ياسين وشوقى عبد الحكيم) ستوضح ان التراث — لا العربى فحسب ، بل العالمى — صار تراث الجميع ، وانه داخل في نسيج فعلمهم الابداعى والكتابى بتلقائية « الفعل » المقاوم الناهض ، لا بعمد نظرى معنى مسبوق .

يتوجب علينا ، اذن ، ان نمسك بهذه الحقيقة البسيطة ، التي سجلتها « نصوص بيروت » :

ان سؤال الاصلية والمعاصرة — بتلقائيته المتضادة — لا يطرح نفسه حاداً واسعاً الا في لحظات « الالافضل التاريخي ». اما في لحظات « الفعل التاريخي » فان السؤال يغزى نفسه واجبته في سياق « بحول » .

هل سال المدعون في حصار بيروت (او المدعون في الجنوب اللبناني حاليا) أنفسهم : ماذا نأخذ من الراث وماذا نترك ؟ ام ان معركتهم كانت - وما تزال - تجيب ؟

هذا هو سؤال آخر من اسئلة هذا الملف البسيط .

* * *

ولم تكن ثنائية « المعاصر - الاصيل » هي الثنائية الوحيدة التي تقدم لها « نصوص بيروت » - عبر هذا الملف وغير غير ما احتواه من نصوص - « حلولا » تبنق طبعة لينة متجادلة من قلب الميدان .

نسمة ثنائية « الشكل - والمضمون » .

وقد سبقت الاشارة الى ما اشتغلت عليه هذه النصوص ، وغيرها مع تناول الدرجات - من مستوى فني ، جعل النصوص لا تكتسب « شرعيتها » من مجرد « القضية » التي تنطوي عليها ، في القتال والصمود .

على ان ما نريد ان نستطرد اليه - هنا - هو ان هذه النصوص برهنت - مجددا - على ان مشكلة « الشكل - والمضمون » ، بالمنهج الثنائي الذي تطرح به في حياتنا الابدية والنقديّة ، تنتفي وتذوب في « وهج » العمل الفنى الحقيقى ، اذا كان مبدعوه مبدعين حقيقين : اي فنانين محكمين - تلقائيا ، وأساسا - بموهبتهم الابداعية التي تعبر عن « الموقف » السياسي الوطنى او الاجتماعى تعبيرا « فنيا » ناجحا ، غير مستجمِّع بمجرد « الانسال » الفكرى النبيل .

ان مبدعى هذه النصوص لم يدعوها - لحظتها - من اجل التاريخ ولا من اجل تطور الفنون والآداب ، بل ابدعواها - على الاغلب - لحماية ذاتهم وصيانتها من الانكسار والسقوط ، او لتحميس النفس - وتحميس الآخرين - على الصمود ساعات اخرى جديدة ، او لشد ازر مقاتل شبه اعزل (الا من جسده وارданه وبندقته) في مواجهة آلة عسكرية تقنية هائلة ، او لطمئن ام او زوجة او صديق .

انهم - باختصار - لم يكونوا يكتبونها الا « لغراض الميدان » المشتعل بالموت والخراب والصمود .

ولكنها - مع ذلك - جاءت متتجاوزة « غرضها الميداني » الى مساف الاعمال الفنية الباشية ، التي لا تزول بزوال الباعث او الغرض .

هل سأل الكاتب نفسه — تحت الويل وفيه — كيف سأوفق بين
«الشكل — والمضمون»؟

هذا هو سؤال آخر من أسئلة هذا الملف البسيط.

* * *

ينبغي ، الآن ، أن ثلثت الانتباه إلى بعض «التحيطات» الواجبة، قد يلحظ القارئ أن نصوص هذا الملف قد خلت من إسهامات الكتاب المصريين الذين شهدوا حصار بيروت وشاركوا في بعض ابداعه الأدبي . وهذا صحيح .

على أن هذا الملف يتوجه أساساً — فيما نقدر — إلى القارئ المصري . ونحسب أن كثيراً — إن لم يكن كل — انتاج هؤلاء الكتاب المصريين تحت حصار بيروت قد قابل القارئ المصري ، بشكل أو باخر: في كتاب ، في ديوان ، في ندوات ومؤتمرات ، في مجلات .

ونظن أن المتوجب هو أن تناح المساحة المقدورة للكتاب العربي ، من غير المصريين ، حتى يتسعى للقارئ المصري أن يلتقي بانتاج هؤلاء الكتاب تحت الحصار وال الحرب .

وقد يلحظ القارئ — أو المتابع — أن هذه المختارات ليست هي كل ما أبدع المبدعون العرب من ثقافة وابداع تحت الحصار وال الحرب .

ولعلنا نضيف : وربما لم تكن — بالضرورة — أفضل ما كتب .

على أن حصر كل — أو معظم ، أو نصف أو ربع — ما أبدع تحت حصار بيروت هو أمر يحتاج إلى مجلد ضخم أو مجلدات .
ـ ان ما نقدمه ، هنا ، ليس سوى «نهاذج» .

على أن تبقى مهمة جمع «مختارات» واسعة أو متكاملة «لابداع حصار بيروت» مهمة كبرى تنتظر من يتصدى لإنجازها من دور النشر المصرية أو من المؤسسات الثقافية الوطنية المصرية .

ونشير ، في هذا الصدد ، إلى أن مثل هذا التجميع أو «التوثيق» الذي يقدمه هذا الملف ، قد قام به — خارج مصر — كتب ودوريات وملفات .

وكان من الضروري أن يقدم لقارئ المجرى شئ مماثل . وخصوصاً ان معظم ، بل كل ، الاصدارات التي صدرت خارج مصر لم تدخل الى بلادنا ، أو وصلت الى آحاد معدودين .

من هنا ، كانت محاولة « ادب ونقد » في تقديم هذا المف بسيط .

* * *

الصفحات القادمة ، اذن ، محاولة :

تأمل — من ناحية — ان تكون « شدة يد » للرجال الذين يصنعون النقطة المصينة — الان — في عمق الظلم العربي العمومي : المقاومة اللبنانية الوطنية [١]

هذه المقاومة التي تعيد ، بصمودها الانتحاري ، بعض التوازن الذي خلّكه رياح الانكسار والتصدع العربي .

وتأمل — من ناحية ثانية — ان تكون « وردة صغيرة » تقدمها الى الثورة الفلسطينية ، تستنقس من خلالها — وهى تحفل بعيد انطلاقها : العشرين — اربع ايام مجيدة ، في حياتها وحياتنا ، عاشتها وصنعتها : ملتحمة ، متأنقة ، متراصة ، صامدة .

وتأمل — من ناحية اخيرة — ان تكون مساهمة ضئيلة في « توثيق » جزء من لحظة خلابة من لحظات الشخصية العربية المعاصرة ، نرى من خلالها انفسنا :

قادرين على الابداع الحقيقى في اللحظات الحقيقة .

قادرين لعن القتال الحقيقى في لحظات القتال الحقيقى .

قادرين ان تكون مثلاً نبود ان تكون .

* * *

اما بيروت — في كل ذلك — فهى « النص (الأصل) »
الذى يمد كل « نص » بالوجود .

النص « الحاضر » لا الفائب — في كل نص من
من نصوص كتابها : اللبنانيين وفلسطينيين وعرباً .

انها « نص النصوص » كلها .

حلمى سالم

والبحر من ورائها

نوري الجراح



وارى الفتية يخرجون من بيوتهم
ويرسمون غابة الخضراء والعيون
والبنادق .

واثقة بيروت
في كل بندقية بصيص ضوء ينبع
الحياة ننسها

واثقة بيروت
من كان يصدق ، بيروت في الحصار ! عيونها
وعتمة السماء
وأصابع الفتية

* ها إنذا
أخرج من بيتي مباحثا

العصافير على أغصان قلبي
وعلى سياج المنزل الفسائع
فأشجاره

ترتفق الحياة
وأمشى وأمشى

، وعنة السماء
وأنا أمشى على اطراف اياتي ،

من اين يدخلون
 والموت رابض على مداخل البيت؟
 في النافذة
 في المنعطف
 وراء حوض الزهور
 في الطابق الاول والرابع والعشرين
 وفي غرفة الحب
 وراء حبال الغسيل
 الموت ، الموت ، الموت
 ينتظر الغزاة
 لن يدخلوا ببيروت
 على نافذة عمرى
 ستوعشرون وردة ، ستوعشرون
 رصاصة
 وعلى اصابعى ترفرف الحياة .

 الكتف بالكتف
 والقلب بالقلب
 يحدها من الشمال « الحرس
 الاسود »

 صفر عيونهم
 سود قلوبهم

 ايديهم على مقاييس الخنجر .
 ومن جنوبها الاخضر وشرقاها البهى
 حيث تسقط الخضراء عن اشجارها
 وبتشتمل القبور »

 يندفع الغزاة .. من اين يدخلونك؟
 يا مدينة النساء والزرقة والاسر
 يا آخر قنديل
 بضماء من زيتونة واقنة

* * *

اتسعت مساحة بيروت

حسين نصر الله

للذين عرفوا ان الحياة بدون
 ذاكرة ، وبدون بندقية تحمى الذاكرة
 من السقوط ، تساوى الموت .

 للذين اختاروا منذ بداية هذه
 الحرب طريق القتال ، وطريق
 الصمود . فعاشوا داخل هذه
 المدينة يتراؤن في مساحاتها معانى
 العزة .
 لهؤلاء جميعا نقول ان بيروت

 للسباحات تجىء مثقلة بالاحزان ،
 وهم هذا الوطن

 للسباحات تجىء محملة برياح
 الحرب ولهمها ، وبالاحلام القديمة ،
 الاجلام ذاتها : عن الحياة ،
 والارض ، والمنزل ، والاهل ،
 والوطن ، كما نحن الذين نعيش
 هنا في بوابة الامل ، ومضيق
 الحصار .

لم تكن صالحة للحياة وللعيش مثل ..
اليوم .. .
هم وحدهم الذين سيعمرونها
وبيزرون في أحواضها زهر البيلسان
· وشجر الغار ·

للهؤلاء جميعا نقول ان بيروت هذه
الايات تسع لنا اكثر وتفتح لنا
صدرها اكثر . وتعشقنا اكثر .
لأنها عرفت مثلا لم تعرف من قبل
من هم عشاقها . ولأنها ايقنت
بعد أن اختلطت عليهما الامور
طويلا ، ان الذين يعيشون قرب
خرابها ، ويتحملون رعبها واهوالها
نخبهم محتفين .

* * *

لا احد يؤخر شمس بيروت

حسن العبد الله

فلا ليستوقفنا النهر/ حينه/
· ولا الجبل .
آه من ذلك الحريق في سواعدنا
· آه من عنادنا .
لا احد يؤخر الا ان شمس بيروت
لا احد يوقت مجريات الامر/ الذى/
لا يستقيم الا بالصمود
من لحظة معتمة
نقطف السر/ الذى/
حدانا ان تكون
من لهاك الارض ثم ثلم صدر السلاح
· تقلب الصفحة .
/الى/ تلى
اسم الشهيد

* تستقطط العين
· الى اليد
لتنتمس طرقاننا والوطن
· وحول الماريس
نتيم الكرنفال البهي
— نار والوان —
· وللرفاق آخر دندرات الليل .
النسمة تبسط الكف
· الى البندقية :
والوردة حزم الاصابع
· حول الزناد
— شبـل يخرج من جذع الشجرة
· طائر يخرج من الشوق .
يختدم، القتال،

رشاد ابو شاور

مع انظمتنا وجوشها المهانة المخربة
كانت تسير بسرعة خمسة وأربعين
كميلومتر .. بهذه نكتة ؟

والآن ماذا يحدث ؟ ان كل
حروب النكت والمساخر قد اكتشفت
.. وفيديل كاسترو قال في خطاب
له قبل أيام : حكينا كثيرا عن زمن
فيتنام ، اليوم سنحكى وكثيرا جدا
عن زمن بيروت ، ان قوة صغيرة
مسلحة بالآليات والإرادة يمكن ، بل
هي قادرة ، على الانتصار على قوة
كبيرة جدا ، ومطلقة القوة
والأسلحة .

حتى ، إننا نبدع زمن بيروت ، وإننا
نعيشه . وقد لا ندرى بالضبط ما
الذى نفعله بالضبط . وذلك بالضبط
لأننا نفعل ولا نضع لأنفسنا علامات
.. لأن عيوننا وعيون بيروت على
العلامة النهائية .. التي ستحققها
بالصبر ولارادة وتحمل الا هوال .

وللعسكريين العرب ان يتعلموا
او لا يتعلموا ، ولكن للجماهير
العربية ان تتعلم من نفسها ، لأنها
تكتشف نفسها ، ولها ان تفكر !
ماذا كانت تفعل بنا أنظمة الإذاعات
الكافية ، والطائرات والدبابات
والمدفع والنشاشين الكافية .

قال الضابط العربي الذى ينزل
جها متواصلا كتابة وترجمة من أجل
تطوير الروح العسكرية العربية
قال الضابط العربى الكبير الذى
يعيش معركة بيروت بعد هذه
المعركة يجب ان يحكى في التاريخ
العسكرى المعاصر عن معركة بيروت
لقد رأينا معركة رهيبة بين طرفين
غير متكافئين من حيث التسلیح .
ولقد رأينا تفوقا جويا محسوما
ومطلقا . وبحرريا محسوما ومطلقا ،
ومدفعيا محسوما ومطلقا .. ومع
ذلك فنحن نصعد . ماذا يعني هذا
الامر ؟ يعني انه يتوجب علينا
اعادة النظر في كل معاركنا السابقة
مع العدو الصهيوني ، لقد فوجيء
العدو الصهيوني مفاجأة تامة بما
يواجه في بيروت ، ولقد فوجئت
الأنظمة العربية بما يحدث ، واعتقدت
أن القيادات الفلسطينية واللبنانية
موجّهة في ايضا ، وهذا أمر طبيعي ،
لأن جاهير هذه الأمة ، إذا ما فتحت
 أمامها الطرق تسير بسرعة لا يمكن
توقفها .

وقد قال ذلك الضابط الكبير ،
صاحب التاريخ العسكري النظيف
والشجاع: سرعة الذبابة الصهيونية
أربعون كيلومتر . ولكنها في الحروب

كل المفاهيم العسكرية . ولو قيل
الذى سيقال اليوم ، لو قيل سابقاً،
لا تهم قائله وكتابه بالجنون ، وبأنه
لا يصلح ان يكون مجرد جندي
عادى في اي جيش . في كل حال
هذه معركة (الروح) ، نعم معركة
(الروح) .. ان روح شعب تنفس
ومن المستحيل ان توقف .

ولبما قاله ذلك الضابط العربى
الكبير ، الذى تاد ذات يوم وحدات
فلسطينية مدائية ، ثم تخلى عن
الجيش فيما بعد ، حين اكتشف ان
الزمن الفدائى لم يجيء بعد ...
قال : سأضيف الى الموسوعة
العسكرية ، كما سيف غيرى في
هذا العالم ، ما اسمه بالضبط
معركة بيروت ، والتي تغير وتقلب

* * *

أيام الجمر

شاكر لعبي

ليس دمنا سخاما
وليس القلب حجارة
سترتب ..
* مدينة ..
لترتفع الانفعال عاليا .. عاليا ..
* عدو ..
وما نام الرمل ، ولا البحر ،
ولا الهواء الصيفى ، ولا الخضار ،
ولا العجوز المسهد ..
بل نام الصيرفى ، والحانة ..
وارتحل الخائنون ...

* حصار
ثية الغرفة
وثبة احتفالنا

ولا قول بعد ذلك .. لا صوت
ولترتفع الانفعال عاليا .. عاليا ..

على مرى حجر
عين بعين ..
عين بعين ..
سترتب ..



* بيروت

نقول الغابة والبنوية
الناج والفوبي
الدم المسفوک والأهله الشاعرية
نقول الام والامة
وفي شوارعها نموت

* حصارهم

لتزويقى يا قلوب
ولترتعد يادم
هم الخاسرون

* حصارهم

لا نديم لبيروت سوى بيروت
فلتصمدى يا بنادق
ولتنبئ يا شوارع
انها هم الخاسرون

* افق وملجا

مل بنا ياشجر الجبل العالى مع الريح
مبلى يا مدن المغرب المستفرية
الخلانة
مبلى يا بوصلة الثوار
مل يا افق ويلا نيران ويما قلب .
واشتعلى يا افكار الجيران ..



الاستمرار او الهزيمة

رضوان السيد

كان صلاح الدين قد انتصر على الصليبيين بحطين وحرر اكثر المدن الساحلية ودخل القدس . وقد أصيب جيشه بنكسات « امام بعض معاقل الطيبين » . وادى استمرار الحرب خمس سنوات الى سيطرة حالة من التعب . خصوصا عندما بلغتهم عام ٥٨٧ هـ اخبار نجدات جديدة قادمة من الغرب لما عدا الصليبيين المحظيين . وبذا الاعداء ، يبعثون رسلا الى قادة الجيش المسلمين يهددون بقوتهم القادمة . وحصونهم المنيعة وحالة التعب والاصابات الجسيمة في صفوف المسلمين ، وبينون على ذلك كله المطالبة برد القدس من اجل عقد هدنة لمدة عشر سنوات .

ولأن صلاح الدين المتقدم في السن نسبيا ، كان قد اضناه السير والسرى وخوض المعارك سنوات . فقد سقط طريح الفراش لعدة شهور من عام ٥٨٧ هـ ولم يكن يستطيع ان يتصدى للحملات المعنوية داخل جيشه . لكنه عندما ابل من مرضه مطلع عام ٥٨٨ هـ وعقد مجلس حرب مع قادته لتابعة المعركة ووجه بحالة التخاذل والخوف السائدة . فأصيب بهلع « شديد » . وخشي ان تضيع انتصارات خمس سنوات بسبب فقدان الصبر والعزمية في لحظة « من اللحظات » ، فقال لقادته : « متى صالحناهم لم نأمنهم .. ولو مت لما اجتمعت هذه العساكر مرة

أخرى . المصلحة ان لا نزول عن الجهاد حتى نخرجهم من الساحل او يائنا الموت » ! . ويعلق كاتبه : هذا كان رايه .

لكن المرض نزل به من جديد فاجمع رأى القادة على الصلح مع العدو . فضاعت ثمار النصر لفقدان الصبر ، وتوفي صلاح الدين أثناء الهدنة فعاد الصليبيون لاحتلال مدن الساحل ، واخذوا القدس ثانية ، وبقوا بالشام وفلسطين مئة سنة أخرى .

كان شعار صلاح الدين : المصلحة ان لا نزول عن الجهاد حتى نخرجهم .. او يائنا الموت . علينا فقط ان نصمد ونستمر ونضع في حسابنا انهم ليسوا اقوى ارادة منا ، وانتنا نملك مالا يملكون ، نملك الاصرار على الاستمرار حتى النصر او الموت . محى على الجهاد .

* * *

عموا صباحا ايها الكتاب ؟

معين بسيسو

عموا صباحا ايها الكتاب .
لعلمكم بخري ايها الكتاب .
لعل اقلامكم بخير ايها الكتاب .
لعل نقادكم بخير ايها الكتاب .
لعلمكم قد اكتشفتم صيغة جديدة
لشعركم ايها الكتاب .
لعلمكم تسمعون نشرة الاخبار .
لعل اطفالكم لا يخالفون .
متلما يخاف اطفالنا .
حين يسمعون نشرة الاخبار .
لعلمكم تذكرون اسماعنا .
وتنذكرون المطارات .
والموائد الطويلة الانتخاب .
لعلمكم تذكرون في ليالي الانتخاب
سهرانا .
والشعارات التي تكتست على الحيطان والابواب
والقصائد العريضة الاكتاف .
المهتزة الارداد .
هذا المساء اين تسهرون ؟

نخب من سوف تشربون ؟
 ايها الكتاب
 لمن سوف تكتبون
 رسائل الاعجباب ؟
 ايها الكتاب
 لشاعر مضرب عن الطعام في البحرين ؟
 ام لكاتب اصيّب بالاسهال في البنجاب ؟
 ام لناقد هنا او هناك
 خط على اوراقه النباب ؟
 كثيرة هي الانخاب ايها الكتاب
 طويلة قائمة الثورات
 ايها الكتاب
 نحن لا نريد منكم دما ،
 ولا نريد حبرا ايها الكتاب .
 عموا صباحا
 ايها الكتاب .

* * *

مشاهدات من أرض المعركة

يسين رفاعية

عندما امتلأت السماء بالطائرات

واخذت تلقى حممها فوق المخيم ..
 خاف الولد على الحمامات واحتار
 ماذا يفعل ، ايطلقها بعيداً ام يخبيئها ؟
 وقبل أن يتصرف مزقتها شظية
 نصفين » وانفلتت الحمامات من بين
 اصابعه ، حامت فوق جثته طويلاً
 ثم انتبهت الى حبة قمح في قلب
 راحته .

التقطت الحمامات حبة القمح

وطارت بعيدا حتى حطت في جبال
 الجليل ، وهنالك دفنت الحمامات
 حبة القمح في باطن الارض وطارت
 لا تلوى على شيء .

١

دفعت الام ولدها صوب الشمال
 بعيدا عن المعارك الدائرة في بيروت ،
 لكن الولد رفض رغبة امه واتجه
 صوب الجنوب . وعندما امرت
 الام على ولدها الابتعاد شمالاً ،
 قال لها دامع العينين : انت تعرفين
 وصية ابي : لتكن دانما وجهتك جهة
 الجنوب ، انها وحدها توصلك الى
 بذلك .

٢

كان الولد يمتلك حمامات جميلة ،
 لها جناحان بنيان تطير بحرية وتعود
 اليه لتشاطره بيته في عين الحلوة .



٣

ذلك الصباح وقف شاب امام مزقتها قبلة عدوة : ابوه ، امه ، مجموعة فتيان وقال لهم : سنهاجم اخوته ، نجا هو لانه استطاع ان ارطال دبابات العدو ، لم يتردد في حمي نفسه بحاجز ترابي .

واحد منهم، ثم اندفعوا خلف قائدتهم لكن احمد رفض تلك الفرصة الشاب وانتشروا على طرق الطريق المتاحة ، تسلل حتى وصل الى وعندما أصبح رتل الدبابات داخل مدفعه الرشاش الذي تدرب على النجع ، امطر الاولاد قداثفهم ضرساً واستخدامه والتصويب فيه . ثم اخباً داخل حفرة اكتر من يوم وليله الى ان سمع اصواتهم ، انهم الاعداء ، عرف ذلك من لفتهم . زحف على بطنه حتى أصبح فوق الحاجز الترابي يطل من خلفه نحو المجموعة المتقدمة . وعندما اقتربت جياداً ، فتح عليهم احمد النصار فتساقطوا الواحد تلو الآخر .

وكانت مفاجأة مذهلة ، بعد انحسار غبار المعركة لقائد الدبابات العدوة ان يرى نفسه امام مجموعة فتيان لم يتجاوز اكترهم الثانية عشرة . وقد اوقفوا فعلاً التقدم الاسرائيلي .

٤

لم يبق امام احمد غير ان ينجو فتساقطوا الواحد تلو الآخر .

ثلاث قصائد

جليل حيدر



(١) أغنية حب :

كما الجوع انت
كما الحب انت
كما الاغنية
كما المر انت
وحننة أسللة في الطريق
تمرين زينة
او حريق .
احبك بيروت بيروت بيروت
يا وجما ومسدق .
واهتف : انت
احبك انت
بصوتي
بصوتي
احبك .

٢) النجدة :

« ما اکثر الناس بل ما أقلهموا
الله يعلم انى لم اقل عددا
انى لافتتح عيني حين افتحها
على كثير لكن لا ارى احدا
دعبل الغزاعي

يا هند اسمعى الطلقات فى الليل
وفى كلل الظهيرة حيث خلف القلب
يريرقب نفسه رجل حزين كالمائير ،
يقف الأبواب خلف ظلاله ،
رجل من السحر التديم ،
تنفتحن الأنبياء والأصوات فيه عن الطلامس .
كاشة

أو قصة عن قتل .
يخرج موته منه ويتقد
وبتبعد الأغاني ،
والدماء تسيل منه ،
وهو يتبعد
ويكتف رأسه في النار والأوراق والمدن البعيدة
كان يتبعد
يفتش قاصداً أحداً ، فلا أحد .

٣) حيش الاعصاب :

القهر في داري
جلس بين كتبني
أو ينتحي ركناً
يكتب عن بعض أشعاري .

* * *

في غرفة النوم أجده معى
يدخن الحلم الذى أحلم
يفتح بابا نحو أسرارى .

* * *

يجلس الدهر على كرسيه الاسود
في ساعة ضوضاء عجيبة

يشرب الشاي معى فى جلسى
يسمع خوفى
والتراث الكتبية
ثم يدنو من فراشى
يوقظ النائم فيه
حاملاً بين يديه
جيش أيام عصبية .

* * *

والقهر فى دارى
ظل مقيناً فى دمى
يرفع سور فوق أسوارى
لكنه لن يقتل الحلم الذى نholm
لن يسكت الثورة ولارصاص
والقلب الذى ينبض بالفار .

* * *

الحصار والتجربة

فيصل دراج

على الرغم من هذا الحصار ، فإن الحكايا الكبيرة والصغرى ،
تتكاثر وتناسل ، لتبرهن أن هذا الشعب لا يداعع عن وهم ، أو يقاتل
من أجل حلم شارد ، بل يكافح من أجل حقيقة كالنها ، ومن أجل حق
قائم وسينتصر .

من ذلك الوطن البعيد — القريب ، جاء يوماً طفل لاجيء ، فاستقر
في مكان اسمه : مخيم . وفي توالى الزمن ، واستمرار صورة الوطن ،
خلع الفلسطيني هزائمة القديمة ، ولبس ملامح جديدة ، واعاد صياغته
من جديد . فتغيرت ملامح المخيم واكتسب سمة جديدة .

ومن غبار المخيالات ، وليلي الذكرى الجريمة ، ومعاناة الغربية
والاقتلاع ، نهض الأطفال القراء ، ورفعوا علم وطنهم ، ثم حملوا
البندقية ، وذهبوا في اتجاه الوطن .

وفي سنوات المقاومة ، ظهر فلسطيني جديد ، يداعع عن انسانيته ،
ويخلع لباس اللجوء والخنوع ، ويطلب بلباس جديد وبوطن قديم ، أو
يرتدى اللباس الجديد كى يستعيد الوطن القديم .

غريبة واقتلاع ، ومقاومة ، لكن هذه الغريبة هي المصدر الطبيعي للمقاومة ، وكان هذا الاقتلاع هو تجربة التحدى . غريبة وتجربة ، أو تجربة في الغربة تعيد بناء الفلسطيني ، وتصوغ ملامحه من جديد . وبسبب بنائه الجديد يقاتل ، وبسبب ملامحه الجديدة يعيش الحصار والمقاومة .

وما دام الزمن هو زمن الحصار ، وما دامت الغريبة هي تجربة مستمرة ، فلان هذا الشعب المقاتل سيتابع التجربة ، ويعيد ممارستها بشكل مستمر ، حتى تستوي التجربة وتعتدل ، وتقود في اعتدالها الى الوطن القريب البعيد .

مهما كان حجم الحصار ، فإنه لا يقول جديدا ، بل يضيف عناصر جديدة الى التجربة ، ويقود الفلسطيني الى تخوم جديدة لم يكن يعرفها، اي ان الحصار هو شرط من شروط اكمال التجربة ، وعندما تكمل التجربة ، وتتوارى منها كل الخلائق الزائدة ، يأخذ الطريق الى الوطن شكلًا جديدا .

* * *

ابدا .. لاظل ابدا

سعدي يوسف

(الى مقاتلي القوات المشتركة)

افتتاح

﴿ يانيك هذا البحر باليلوى
بالنبا الذى لما يهدى نبا ،
وتناثى الطائرات من اختناق البحر
تطوى فى مياهات المبادىء حاجزا
وتدق للأطفال عنقودا من البيارود واللحم المشظى ،
ايه البحر المفاجر فى الهدير المدفعى
ويامهادا للبارج وهى تخلط بالرصاص ، الماء والصاروخ
يا بخرا عرقناه ولم نعرفه
تهنا فيه حتى صاعت الانحسان عنا
فانتبهنا ليلة
ال تكون .. خلف الساتر المتواضع ..
انتبهت لنا بيروت ، فانتفضت
وارخت شعرها الوحشى

مشروعه ذوابتها الى الانف المبد
ليلة ، ونبوت
او شهرا ونحيا
او سنين فنسكين الى الشواطئ
نفرز الرياحات في الرمل المبلل
ثم نبرا زهرة بحرية حمراء
نبرا زهرة اولى ٠٠
لماذا استنبطتنا ريشة العنقاء اعواما ولم تنطق ؟
واي العابرين استوقف العربات مسرعة فخلفناه ؟
خلفنا الله الضرية العمليق ؟
رشاش امام البحر ٠
ميرم ضد بارجة
جناحا طائر في وجه طائرة ،
ويونس يرصد الحيتان ٠٠٠٠
كان البحر اسود كالسماء
البحر منبسط الرصاص
البحر يقلع كل ما يهوى على صفة المدينة
والسماء بفيضة كالبحر
آلاف الدارج والمطارات : السماء
دليل هذا القائف الآتي : السماء
وملعب الله اليهودي : السماء ٤
ونحن بين البحر نجلس والسموات ٠
استدار فتى الى ، وقال : ابن النجم ؟
قالت لى فتاة : هل رأيت قرنفلاء ؟
وتسائل الله الفلسطيني عن اوراق سدرته :
سنجلس هكذا ، متراحمين على امتداد البحر
نجلس وانقين بساتر متواضع
ويمدفع وقذيفتين ورایة سوداء ،
نجلس في حصار البحر نمضغ لحمنا مثلذين ،
ويجلس الحلزوون ملتصقا باوراق الشجيرة ٠
« سمني » ٠٠٠ قالت تماضر ٠
« سمني » ٠٠٠ قال امرؤ القيس ٠
السماء بفيضة كالبحر
والفيتian يقتسمون بين قذائف الا/م/ط
اسماء وماء من مراعي الله ٠
كان الصخر ينبت

والسواتر مثلهم تعلو ٠٠٠
وكانت موجة خفراً
كانت موجة حمراء
كانت موجة بيضاء
كانت موجة سواد تعلو ٠^٠
والسماء خفيفة كالبحر ٠٠٠

* حى السلم
اسلمت « حى السلم » العينين
قلت له : سابصر ما تبصرنى
ساقرا ما تقول حجارة لحجارة ،
ما يهمن الشباك للشباك
ما تستروح الأبواب ٠٠٠^٠
اقرا ما تنوه به الفصون
وبعض ما تخفي حدائقك الصافية
او تدور به ازقتك الحفيرة ٠^٠
في المخا السرى
انشرعنا التواخذ للرياح الأربع الثملات
لم نترك مكانا للهواجس غير هذا الصمت
كان رفاقتنا الضباط يرجلون اغنية :
وماذا لو تخروا كلهم عنا ؟
وغنى الرفقـة الضيـاط :
« حى السـلم » الـدنيـا ، وـقفتـنا الـآخـيرـة ٠^٠
ما بين حـائـطـكـ المـلـمـ والمـعـدوـ ، خطـىـ ٠^٠
وـماـ بـيـنـ الـخـطـىـ وـالـمـوـتـ غـمـضـةـ مـقـلةـ يـسـرىـ ٠^٠
سلامـاـ إـيـهاـ الـحـىـ المـتـوجـ بالـقـذـائـفـ
إـيـهاـ الـحـىـ الـذـىـ اـخـرـنـاهـ جـلـجـلـةـ ٠^٠
سلامـاـ لـصـبـاـيـاـ فـيـ بـسـاتـينـ الـخـضـارـ
ولـشـبـيـةـ فـيـ الـمـحاـورـ
لـلـشـهـادـةـ فـيـ الـسـرـيرـهـ ٠^٠

* الفاكهـانـىـ
نـقـولـ لـهـ مـسـاءـ الـخـيـرـ ، حـسـبـ
وـنـقـلـ الـخـطـوـاتـ سـرـاـ فـيـ الـمـسـاءـ إـلـىـ مـكـاتـبـهـ
نـلـمـ فـيـ تـعـجـلـنـاـ دـفـاتـرـ وـأـسـطـوـانـاتـ وـأـخـنـامـاـ
وـأـشـرـطـةـ مـسـجـلـةـ
وـأـرـقـامـ الـهـوـاـنـفـ فـيـ زـوـاـيـاـ الـعـالـمـ الـقـصـوـيـ
وـقـمـصـانـاـ سـتـنـصـلـ ، مـثـلـاـ ، الـوـانـهاـ

ونظل نحملها الى القارات
 نحملها الى تلك المطارات العدوة
 والشقيق النذل
 والمدن الغريبة
 والضواحي . . .
 هل نات ، في الريح ، جمهورية الفقراء ؟
 هل كانت سلالنا — مكاتبنا ، الذهول ؟
 وهل مضينا ، دون أن ندرى ، الى الخطر الكبير
 الى معادلة الجذور . . .
 وحينما وقفت سلالنا وقمنا ؟

* ليل الحمراء *

شمعة في الطريق الطويل
 شمعة في نعاس البيوت
 شمعة للدكاكين مذعورة
 شمعة للمخابز
 شمعة للصحاف يختضن في مكتب فارغ
 شمعة للمقاتل

شمعة للطبيبة عند الأسرة
 شمعة للجريح

شمعة للكلام الصريح
 شمعة للسلام
 شمعة للفنادق تكتظ بالهاربين

شمعة للمفني
 شمعة للمذيعين في مخبا

شمعة لزجاجة ما
 شمعة للهواء

شمعة لحبسین في شقة عارية
 شمعة للسماء التي أطبقت

شمعة للبداية
 شمعة للنهاية

شمعة للقرار الأخير
 شمعة للضمير

شمعة في يدي .

* ايها المقاتلون *

الان هذا البحر نعرف كيف نحرثه ، ارادتنا اليوارج ؟

الان هذى الارض فلنتنا ، اتنا الطائرات ؟
 الاننا الفقراء ، اغلق عالم عنا منافذه ٠٠٠
 وخلفنا على متراسنا الاول ؟
 الان عشب الله لا يقتل
 قطعوا علينا الماء ؟
 الاننا الابناء
 عرضوا علينا ان تكون سفينه في عتمة الانوار ؟
 الان ايدينا ارادت حرفه غني التسول
 اطبق الاعداء ؟
 لكننا ننهض
 في ضعفنا ننهض
 في جرحنا ننهض
 في قتلنا ننهض
 ونسير نحو البحر
 في نيلق مفتر
 في غاسق احمر ٠٠٠

* * *

لا منفذ للوطن من خارج الوطن

عصام محفوظ

لكثره ما عهرت الكلمات
 اعرف انك تعرف وتکاد تقول ان قلة فقط تستحق شرف ادانة الغزو .
 انهم انكفاءك الى بيتك .
 تصحو على تهويل باقتحام رأس بيروت ، وتنسام على كابوس
 تساقط القنابل .
 متأسيا ، انك تشارك ، في الاقل ، من يعيشون مثلك قلق الحصار
 والمصير .
 متعزا باولئك الذين يملكون القدرة ايضا على القتال .
 راثيا لأولئك الذين يسقطون وعزاؤهم الوحيد شهادة ضد التاريخ .
 انهم المك .
 انت لم تنجا بالحصار .
 الم تعنه هنا قبل وقت : « ان الحصار يبدأ من خلف الاطلس وينتهي
 على عتبات كل بيت » ، داعيا الجميع الى « النقد الذاتي » للخروج من
 المراوحة أمام الباب المسود .



تعرف ان لو حدث مثل هذا قبل الان ، لنزلت ترد الدبابات ، ليس بالكلمات بل ببديك ورجليك ، فلا تجلس كما الان ، محاصرا كما الان ، تراجع احلامك المذبوحة ، مليئا بالخوف ..

اعرف ان خونك ليس تماما على النفس ، والا نفت بجذبك ، ومحاصرتك سبقت محاصرة مدینتك ، انها هو الخوف على وطنك ، هذا الذى تقول فيه انه « ضروري ضرورة الحلم » .

انت لا تخاف على « الثورة » فالمحن تساهم في حك جوهرها الذى هو حق ، لن يضيع ما دام خلقه مطالب لا يصل به الطريق عن الهدف ، ولا الوهم عن الحقيقة .

انت تخاف على وطنك ، وخوفك شرعى في عالم ، الاممى فيه يستعدى عليه كل الامم .

انهم وطنينك « الصغيرة » . الم تكن بين ، الذين شاركوا في الدفاع عن قضية شعب يسعى الى استرجاع وطنه
فكيف انكر عليك حرملك على وطنك ؟
انت تعرف اسباب خونك .

ولكم ازدلت معرفة ازدلت خوفا .

تکاد تقول في سرك : « اليس الكلن ساهم ، بطريقة او باخرى ، في استحضار هذا الحصار ؟ » .

تكاد تقول : ليس بينهم من هو بلا خطيئة ، ومع هذا فالكل يترجم الكل أياً .

ومن المستقبل ، حيث انت ، ترى ان جراح الوطن لا تلثم بالحقن او
الانتقام . وها بلغ النزف الفروة ، وانت تفكك : اليست هي اللحظة
الانسب للاعتراف المتبادل بالخطايا والاخطاء كوسيلة وحيدة لرد الغزو؟
دمعنا من الدم ما يكتفي للتkenي عن اجيال .

اعرف أنك تعرف ، إذا كان للوطن روح ، إن روح هذا الوطن ،
بخلاف ما أتصف به ظاهره ، هو التمرد .
الست ابن هذه البقعة التي تميزت ، أيها « العاصي » ، بنهر ، هو
بخلاف كل أنهار العالم ، يصعد إلى فوق .
والتمرد لا يقبل الوصاية . وليس صحيحاً أن ثمة « منتداً » لوطن ،
من أي نوع كان ، من خارج الوطن .

* * *

للحياة كلما

خالد العبر

للأغنية ، تبزق صمت الحصار
للحصار ، يصنع الأغنية
لآلاف يطملون من بيوتهم كل يوم
يخلعون خوف الليل عنهم
يمضون نحو الحصار
للرجال السمر ، لسوا عدهم القوية .
لبنادقهم المزروعة كالحلم على المحاور
لجموع العاشقين يقبلون الأرض ،
حيبيتهم الآية
لأمراة تنتظر العائدين من الحرب
ولا تجد ابنها ...
اللابنية المتصدعة — الابنية الشامخة
للملاجيء تحضن الأطفال
لكل الرجال

لكل الذاهبين بالاتجاه الخوف ، يخيفونه
لكل الذاهبين باتجاه الحب ، يصنونه
ولازقة بيروت المتبعة
للشوارع المعنة
للتقداديل تسهر الليل على الأرصفة
للبخار حين يهب «الخبز - الحياة» .
للحياة كلها .. تحية .

راعي البقر

وراعي العرب

محمود درويش

ما أقسى القلب الأميركي ، اذا كان لأوروبا قلب او ضمير ،
فما كاد عشاق أميركا العرب ، وهم كثيرون ، يلهون بعظامه تنفسها
ريغان إليهم ، وهى اقامة الجنرال هينغ ، حتى سحبها من لعابهم المسائل
بضربة ففيتو على الراس واليد واللقا !

الفينتو الأميركي ما هو ؟
 علينا ، اولا ، ان نلاحظ ان افراط أميركا في استخدام الفينتو للدفاع
عن ذئبتها المدللة في الشرق هو شكل من اشكال العزلة السياسية التي
تحيط بالعقل الصهيوني ، بسبب اجماع المجتمع الدولي على الاشتراك
من صرارها على ابادة شعب .
الفينتو الأميركي ، اذن ، هو طوق النجاة الإسرائيلي من عقوبات
القانون الدولي .

وهو قبل ذلك وبعده الاعلان الأميركي الصارخ عن تبني الفزو
الصهيوني وعن المشاركة المباشرة فيه ، وعن اصرار أميركا على ابادة
شعب .

وهو ايضا : تهديد المجتمع الدولي ، بما فيه الليبرالية الأوروبية ،
من مغبة الاقتراب من منطقة العمليات الإسرائيلية — الأميركيـة في الشرق
الأوسط ، فهذه المنطقة من العالم هي ، في نظر واشنطن ، المزرعة
الأميركية بامتياز ، لا يحق لأحد ، حتى لفرنسا ، ان تتجرا على ابداء الرأي
بما يجري فيها من ذبح الآبقار والأغنام .

ولذلك ، سارعت واشنطن ، أمس ، الى اخماد سراب الامل الذي
ظهر في الصحراء الغربية باقالة واحد من اكبر عشاق الجنرال
هينغ ، وطمأنتهم الى ان هذا الاجراء لا يعبر عن تغيير في السياسة
الأميركية الخارجية ، فيما يتعلق بالصفة الخاصة والدور الخاص الذين
تتمتع بهما اسرائيل . وهكذا لا يكون رحيل احد جنرالات الفزو
الصهيوني بشيرا برحيل الفزو الصهيوني ، او مشيرا بعودة الماء الى
مرجة يابس .

من جديد ، تخذل أميركا اصدقائها العرب الذين لم يقدروا ، حتى
الآن ، كفاءة تؤهلهم للتفاوض مع اسرائيل في خدمة السياسة الأميركيـة
وفي الافادة من قوتها . لأنها لا تريد الاقتراب من الاعتراف بحقوق الشعب
العربي الفلسطيني ، مقابل ارضاء اصدقائـها الذين قد يفضّبون لأنها

وائلة من انهم غير قادرین على الفضب ، او مقابل قيادة المرحلة الجديدة من التاريخ العربي التي يتم الاعداد لها ، لأن المرشح الاميرکي لقيادة هذه المرحلة هو الجنون الصهيوني .

ان راعي البقر ، ويفان ، يتصرف كأنه راعي العرب ، دون ان يبدى القطيع راياً لأنه لا راي للقطيع . وما دام الأمر كذلك ، وما دام انضباط القطيع في حاجة دائمة الى الخوف ، فان الذئب اليهودي جاهز ، جاهز لتجمیع القطيع حول الراعي الامیرکي .

والراعي الامیرکي قاسى القلب ان كان له قلب ، وليس اخطر ما فيه ان يمتلك حق الفتوى في مجلس الامن الاخطر من ذلك ان لذئبه المسور في العالم العربي قوة الفتوى على الوضع العربي ، وان الوضع العربي عاجز عن استخدام حق النقض ضد عبوديته . واكثر من ذلك انه يستمتع بهذه العبودية ويربيها ويحرص على الا يخسرها ، ما دامت هذه العبودية هبة من اميركا .

حقاً ان راعي البقر صار راعي العرب ! ..

* * *

عاصمة الفضب

ميشال سليمان

هياها
وسهاما تهزم الاعصار
ثغرا
علني كاس رحيب اريجيا
فيحسنت المطعن الكافر من قلبي
وحررت يديها
وسرجت الحيل
كان الموت جيشا طاغيا يجمع نيا
يحصد الأطفال مما يورق الترجس
والوزال
ف قلبي
ضلوعي
مقتنلا
يحرق البسمة ما ترتدى الشيطان
والساجات
والغضن المليا

*

١ - بكرياء

صلیب هو الصلب
حين تكون الرماح الخشب
وتبقى الذراعان
والركبتان
وبعض العروق
تنز اللهب

وبحسب الرياح من الرأس
ان الجبين يشيل على رقصة الموت
ايقاع لحن عجيب !

٢ - مدينة الشعراء

... ومدينة الشعراء لى
كانت فتوانا عقبريا

أرزة من غيبة التاريخ شالت
نوق او شال توالت
كبر عزم عندميا
سلمتني سرهما في هجمة الليل :

آه يا بيروت آه يا بيروت
 يا قلبًا مدمى بين ذراعي
 لو كنت أقل من شباب وأكثر من غياب
 يا جبين العمر وضاح المعا
 أما واني بما أنا فيه فذاك محل —
 يقف الساعة كل العمر
 والشارع
 والأشجار
 والأحجار
 بعض العطر في كم تزيينا
 بنسيج الدم والبارود
 تحنى
 نهدك الناهد للفجر
 والآخر بحر الأمواج
 وبحر الرمال
 يا عاصمة الغضب
 شرف الوطن
 جؤجوء سفينة
 و/or الملايين
 و/or وبحر الامواج
 و/or وبحر الرمال
 يا عاصمة الغضب
 شرف الوطن
 جؤجوء سفينة
 والآخر بحر الأمواج
 وبحر الرمال

* * *

ازهار الخطوط الامامية

محمد نكروب

هذا القصص ... قال لزوجته : سأستفيد من هذه « الهدننة » واذهب
 لاتفقد حال بيتنلا ، هناك ..

بيتهم يقع قرب شاطئ بيروت (الغربية) بمواجهة بوارج اسرائيل
 الحربية ، في منطقة « الرملة البيضاء » ، هي واحدة من المناطق الاكثر
 تعرضًا للقصص الآتى من البحر والجو ..

وعندما بدا القصص يحيط بالمنطقة ، انتقل بأولاده الصفار الى منطقة
 مجاورة يظن أنها أكثر امنا فيطمئن على الصغار ، ويتابع نشاطه في الميدان
 الثقاف .. ثم راح ، بين قصف وقصف ، يأتي مائشيا يتفقد البيت ..

ذهب إلى المنطقة .. أنها شبه مهجورة . آثار قصف هنا وهناك .
 الجو أغير ، مشحون . بأصداء الغدوان والمقاومة . في البيت كل شيء
 على حاله . البناءية المقابلة تهدم طبقها الأعلى . الأزهار ، في بلكون
 غرفة الأطفال ، شامخة الأعناق ، الوانها ساطعة ، حتى الأخضر ساطع
 متألق ، بدا يستقيها وهو يتطلع إلى الشاطئ .. كان واثقا أنه سيراهم ،
 هناك .. أزهار الخطوط الامامية .. بسياراتهم العسكرية ، ومدافعهم ،
 و « آر . بي . جاتهم » وتصفيتهم ..
 انتعشت روحه ..

انتهى من سقى الأزهار .. ولمنت نظره ، على حافة البلكون ،
واحدة من لعب ابنته الصغيرة : دمية تلبس ثوباً أحمر، وشعرها أسود مسرح
بعناية ، والابتسامة تتلاقى من ثفتتها . ابتسم لها . وكاد يمشي عندما
انتبه ان اللعبة الجميلة موضوعة بشكل مواجه للبحر ، تتطلع باستمرار
إلى حيث بوارج الحرب ، وبمواجتها مناضلو « القوات المشتركة » ،
ازهار الخطوط الأمامية . ابتسم لها ثانية .

وعاد من رملته البيضاء ليتابع عمله الكتابى .. وفي الروح عبق
ازهار شاطئ بيروت (الغريبة) .

* * *

أيها الفجرى : من تركت الرصيف؟

أحمد أبو مطر

لا .. هذا (الرصيف) . هذا
(الفجرى) لا يموت . قالوا : بل
امس . قلت : هذا (العلوي)
لا يموت . ليلة امس ، رويت له
كيف اختفى الشاعر السوري
مصطفى البدوى عن أحبائه ،
مشيما خبر وفاته . فرثوه دمما
وقصائد . ثم ظهر عليهم فى المقهى
مبتسما : بس .. الآن عرفت انكم
تجبونى . نهل أعاد هذا (العلوي)
تمثيل المشهد؟ قالوا : لا . كان
ضاجا بالحركة والحياة ، وعلى
الرصيف هوى الججاد .

* * *

أيها الفجرى على فوده .
كانت حملقاتك كثيرة . الا ان
شجاعتك كانت اكبر ، لذلك تسبقنا
في طريق الشهادة . . .
و « نادرا ما نلتقي
وحدها الطلقة تد تشعلنا
نطقونا
وحدها الطلقة تد تجمعننا

مات ؟ لا
لكن دعنى يا رياح الظن
ابكيه . دعنى
لا تلمي مرق الأشلاء يا ريح ..
سيقضى الصيف مهموما .
اذا لم تدمى وشجنونى » .
سهمنا ليلة الأربعاء حتى النجر .
كانت المطبعة مساخنة . ضجيج
الاتها لا يجعلك تسمع القذائف
والصواريخ . وكان كعادته صاخبا
يضج بالحركة . رغم الحزن والمرارة
كان يضحك وينكت . وبين لحظة
وآخرى يراجع مواد جريدة
« الرصيف » ، وكلها عنصر على مادة
طريقة او لقطة مثيرة ، ينادينى كى
نقرأها معا ..
أيها الفجرى

أيها « الفلسطيني الطيب »
أيها « الفلسطيني كحد السيف »
هل فعلتها القذائف حقا ، أم أنها
واحدة من (حملقاتك) الكثيرة .
عندما جاء خبر استشهاده ، قلت :

نادرا ما نلتقي | » .
على فوده
على الرصيني
على الغجري
على الفلسطيني الطيب

أي تذهب ؟ ولماذا ؟ مازلت غير
مصدق . كنت اعتقادك ان جسدك
يستعصى على القذائف والرصاص .
في بداية الحرب ، ادهشنى حملك
الكلاشنیکوف ، وكان شعمرك
الأشيب ، علامه مميزة ، لذلك
اهتدت اليك التذيفية بسهولة .

* * *

قلت له : على . امس شاهدتك
في مشهد مثير ، جعلنى اندرك . كان
جميلا ان توزع جريدة « الرصيف »
بنفسك في الشوارع . وانت رئيس
تحريرهلا . قال : وماذا كنت ستقول

لو شاهدتني مع الشباب ، نوزعها
بأيدينا على المقاتلين في كافة
القواعد ، ووسط القصف . قتلته
عند موتك بحرارة . ضحك .

* * *

وغادرنا المطبعة مع ضوء
الصباح ، وفي السادسة من صباح
الأربعاء ، بدأ يوم الحبيم ،
وكعادته ، حمل جريدة « الرصيف »
وذهب الى قواعط القتال ، وفجأة
لمع شعراته البيضاء .. بلونها
الأشيب على شاشة تلفزيون
البازجة الاسرائيلية ، فأرسلت له
تذيفية حارقة ، اغتالته على الرصيف
الذى عاش حياته فيه ومن أجله .
وهكذا ، استشهد الزميل الكاتب
على فوده .





بورتريه للشاعر الشهيد

« على فودة »

بريشة : حسيب الجاسم

سارة أو الموت

سوانح سمارة

خربت بك . صرت سما ، بذرة موت في . خربت شاغل الموت في .
صربت لحمي فامتنعت عن الموت .

وهدت اسميك موتا ، اسميك موتا ، وودتك الموت . لهشت
ورأوك فكت ، صلفة كالماخض . وقسوك تفتح للريح منفذا . صرت
طحنا بك ، وخرتك لتكوني ابنتي المعتقة ، فكت كطعم الزيت ، كت
خارج ، منذ حشت .

هل يكون الفلسطيني بريطانياً إن كان جائزاً ، يكون البريطاني
فلسطينياً واستثنى فارس غلوب . واستثنى أنتي .

« ساره » .. لؤلؤة هذا الاسم غريب ، فاحش ، مستوحش ،
فاعلن فمكول . فريا طفلة الفياب المطلق ، المستحبنة التلاقي ، لاحكي لك
الحكاية التالية :

صحيت في السانية ، طرقت البوابة ، خرجت ، سرت ، صرخ بي ،
فلم اعتبره صراخي ، قال قف ، لاحظت ان حقى ان اسيء ، وتناول
الشرب والأكل والنوز والنوم ، فلاحظت حقى بارتياح موقع مزاجي .
لم استبعن ظله ، كان ظله ثقيرا ، كبس لحمى وحاول فرمه ، فكان
أن تمكן من فرمه ، فصرت موتلا ، وتعززتني أن الموت ليس أمرا محبيا فلم
أرغبه تمددت وانتظرتك ، وقتلت انتظر « سارة » تجىء لتبللنى بلعابها ،
فجئت وها أنت تحكين ، وها أحكى .

يا مرة كالحنين ، كاغتيال «البلاد» ، كنبع الروح ، كبكاء الشرفاء ، ولتد خذلنا ارادتهم . انتهكنا قرار موتنا . كنا نحن في لحظة الخيار بين الموت والموت ، ونتوينا لنقول : نحن الجيل الثالث ثالثنا وتثناء اخترن الموت لحمانا فكانا نحن ، وأنت ، تراثك موتى ، وحيثنيك شبابي الذي انفطرت كريج العسف ، كعاصفة المستحيل . ولا يأس أن تكوني موتا آخر — لكنني انتصارك . نحن الموت — البعض أو انتصار الشهيد .

يقطنا الهمج ولا نقتل ، يسحقنا الحقد فنلق مستدين الى زهرة عباد
شيمس ، يعيينا الله ننسأله ونمضي ، نحن لا نملك غير موتنا ، حينيننا
الى الحياة ، فتحيله اليكم .

« ساره » .. أنهم يحقنوننا بالبارود ..

« ساره » .. يجعلوا من عظامنا مكاحل .

« ساره » .. وبأني لليوت فنعتله .

عندما نعود الى فلسطين

حنا قبل



عندما نعود الى فلسطين والمسألة مسألة وقت .. سنقيم لبيروت في كل شارع تمثلا .. وسنطلق اسم لبنان على اجمل وأعلى مدن وقرى فلسطين .. وكم سنتمنى لو استطعنا دمج الاسمين معا .. ليولد في هذا الوطن اسم وطن الفد ..

كثيرون هم الذين تحدثوا عن الوحدة العربية .. وكثيرون كتبوا عنها ..

ولكن .. هل هناك ، من كل الذين تحدثوا او كتبوا ، من كان يتصور يوما أن يعرف هذا الوطن العربي امتزاج الدم والمصير ، كما امتزجت فلسطين ولبنان ..

هل هناك من كان يتصور أن يدفع لبنان (هذا البلد الحلو الطيب .. هذه الرئة المطاء) ، كل هذا الثمن من أجل فلسطين ودفعها عن حقها في أن يكون لها كل شعوب الارض وطن وعلم وحرس جمهوري (وادوات قمع ايضا) ..

ايه .. ما اروع القمع عندما تكون في وطنك .. ؟

عندما نعود الى فلسطين ، سنسمى كل طفلنا باسمان لبنان ومدنه
وقراء ..

من هو أحق من لبنان بحب الفلسطينيين .. بعشتهم ..
من أحق من لبنان بكل نبضاته: مشاعر الفلسطينيين .. وهى مشاعر
ـ للذين لا يحسون بطعم الحرمان - كبرى وقاطة .

وعندما نعود الى فلسطين .. سنستبدل حبهما بحب لبنان ..
نالغيب عن لبنان أقل حرقة لغزامن الغياب عن فلسطين .

هنا عاد اليها الامل بالوطن ..
هنا عرفناا حب الناس

هنا عرفنا ان هناك من يحب فلسطين مثلك .. وفي الكثير من
الاحداث اكثرا من بعضنا !

هنا ، احسينا ، اتنا في فلسطين .. وليطمئن الذين لا يحبوننا ..
انها ليست « تزيات » توطينية .. بل هي قلوبنا ، استوطننا لبنان ..

ولن تتركه ابدا ..
ـ ايـه ..

كم تحبك لبنان .

قصيدة ثبات

هاشم شفيق

للثبات الذى قادنا ، والاستعمال الخطى والثادق ، افرد قلبى وذاكرتى
في شوارعكم ، افرد الغيم والنجمة المستحيلة في بدلة للمساكن ،
والسموات ، بتمصانكم

لا حصار عليكم .
وانتم حصار عليهم



* *

مفاتيح بيروت في خندق السواعد ، في عنق الوردة المستديرة ، في
الرازقى المبلل بالعرق الوطنى ،
وأنتم دم الياسمين
وسلسلة من رياح الحنين

* *

علام التباكي عليهما ؟

علام الترجى ؟

علام الظنو ؟

١٣٠

وحنان كنا معا في الآتون
مامعنى يا رياح بهم
انتا ها هنا رايحون

هو حجر للخيانة
ريش للهزيمة
ملبخسا الماربون

*
علام الباكى علينا ؟
علام الظنون ؟
الانتا هنا ثابتون ؟ .

حوار مع الكاتب المسرحي الكويتي

عبد العزيز السريع

على عبد الفتاح

عبد العزيز السريع كاتب مسرحي بدأ بتقديم أعماله منذ عام ١٩٦٣ مع فرقة مسرح الخليج العربي التي ساهم في تأسيسها مع رفيق كفاحه المخرج المسرحي الراحل صقر الرشود وقدم على التوالي (الاسرة الصائمة - الجوع - منه شهادة - من المقار الآخر - الدرجة الرابعة - ضاع الديك) وأعمال مشتركة مع صقر الرشود هي (شيئاً فشيئاً ليلة الجمعة - يحملون المخطة - ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ به) ويعتبر عبد العزيز السريع أول كاتب مسرحي في الكويت يقدم مشاكلاً الاسرة على المسرح في إطار انساني يتجاوز الواقع المحلي ليرتبط بقضايا الانسان في كل بلد . ويقول عنه الناقد الدكتور (محمد حسن عبد الله) (انه يقدم من خلال مسرحياته نماذج انسانية لا تفقد خصوصيتها او انتمانها البيئي ولأنه أول من وصل الفن المسرحي في الكويت بالفن المسرحي خارج نطاقه المحلي فمد جسراً مع المسرح في مصر والشام من خلال طرحة لقضايا البيئة المحلية على مستوى من العمق الانساني يسمع ببنوتها في مختلف البيئات) .

وعبد العزيز السريع فنان يشهد ظواهر الاجتماعية ويراقبها وتنعكس في اعماله المسرحية بشكل فيه من المراحة قسوتها وقد اخذ مشاكل الاسرة مدخلاً موسمياً لاقاء القسوة على التطورات الجديدة والقيم التي سادت البيئة الكويتية . مع الافتتاح على ثقافة الغرب وكان يحقق ملتزماً بقضايا المجتمع وال جانب المسرحية فهو يكتب القصة القصيرة وأخر قصة نشرت له عام ١٩٨٠ وهو بصدق اصدلو . وبوجه متسق يحيط في الفترة القادمة .

حدثنا عن بداياتك مع المسرح الكويتي وأهم أعمالك المسرحية؟

* بدأ اهتمامي بالمسرح من خلال دراسى بـ المدرسة من منهجها وشف وحب لفن التمثيل فقد شعرت ان المسرح قادر على تحقيق رغباتي كثيرة وانسجمت مع المسرح واحببت العمل الننى ولكن اكتشفت في البداية ان ظريتني ليس في التمثيل ولكن في الكتابة للمسرح حيث كنت تارنا ومتابعاً جيداً للرواية والقصة والمسرحية وانتبه لاعمال المسرحية التي تعرض بالكونيت من قبل الفرق التي كانت تأتى بالاشارة وتابع المسرحيات الكويتية التي كانت تعرضها مسرحية المسرح المختفي وهي الفرقة الوحيدة التي كانت تقدم من مسرحيات وقت عام ١٩٩٣ تعرفت على مجموعة من النساء الرملاء وعلى زادتهم المرحوم اللنان المخرج المسرحي (صقر الرشود) ومن خلال علاقتي به بدأت تطلى بنصوص فرقه (الخليج العربي) ومن هنا شاهدت مع الأخوان الرملاء في هرمة مسرح الخليج العربي في تاسيس التمثيل الاولى لنشاط القرية وقدمت لهم اول اعمالى المسرحية وكانت اول افلام الفرقه وهي مسرحية (دالاشرة الصائمه) ثم قدمت مسرحية (الجوع) واعتبر هذه المسرحية هي البداية الحقيقية لى لأنها ظهرت على المسرح قبل اي عمل مسرحي آخر عام ١٩٦٤ وبعد ذلك توالت اعمالى بمعدل عمل مسرحي كل سنتين تقريباً (نجلته شهادة) و (من القرار الاخير) و (الدرجة الرابعة) و (ضاع الديك) وقدمت ثلاثة اعمال يكتبها بالاشراك مع زميلي المرحوم (صقر الرشود) وهم (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) و (شياطينليلة الجمعة) و (٦ يحمدون الملحظة) .

ماذا كانت القضية الأساسية التي دارت حولها فكرة مير حاتك؟

* إن الفكرة الاساسية التي حاولت علاجها هي القضية الاجتماعية غالباً انطلاقاً من الأسرة لأن الأسرة في ممكناً باستخدامها لرموز ودلائل أكبر فالإنسنة أبطالوها مما يمثلها في المجتمع وتوجي بالإجراءات أكبر ومن هندا المخلق الأسري تخرج المسرحية إلى آفاق أrophib لتشمل الانساني في كل مكان وانا اعتقد ان مسرحية (القضية الاجتماعية) هي مسرحية معاصرة فهي لا تتصف بالغبوب بل تكتشفها وتعميمها وتفصيمها والرسول يأن المطلوب هو الفوضى في الأعماق بخنا عن الجذور والأسباب قوله يجب ان نأخذ به بحذر شديد ذلك لأننا ازاء عمل فنى انتهاوة الاول الى الفن فمسرحي القضية الاجتماعية هو الاقرب الى النبلي وهو الاصدق بهمومهم وانراحهم ومتقالدهم وتراثهم هو الأقدر على تغييرهم وتحسيهم عنهم بالاصحاج عن مكنوناتهم والكشف عن حقائقهم الكبيرة والمفيفة .

كان لزكي طليمات دور لا يمكن اغفاله في تأسيس دعائم المسرح الكويتي ، فكيف احتدم الصراع بين المسرح العربي (الذي أسسه زكي طليمات) وبين المسرح الشعبي الذي كان يمارس العمل المسرحي من قبل ؟

* إن (زكي طليمات) كان رجل مسرح بمعنى الكلمة وانا لم اعاصره في مجده وعظمته في الأربعينيات عندما كان يقدم ابدااته على المسرح وما يهمني هنا هو زكي طليمات الرجل الذي أسس البنية المسرحية العربية في القاهرة وفي تونس وفي الكويت فهو الذي حفر المجرى وتذبذب السبيل بعد ذلك . فقد جاء بدعوة من تلميذه الذي تخرج على يديه عام ١٩٤٥ من محمد التمثيل بالقاهرة وهو الاستاذ حمد عيسى الرجيب (الاستاذ الشؤون الاجتماعية والعمل والاسكان حاليا) وكان من دفعة (الاستاذ الرجيب) نريد شوقي وفاطن حمامة وتخرج على يد (زكي طليمات) ولم ينس ذلك وعندما وصل الى مركز يوطنه للمساهمة بجدية في تأسيس المسرح بالكويت على أساس علمية استدعى استاذه (زكي طليمات) وطلب منه اعداد تقرير عن واقع الحركة المسرحية في الكويت عام ١٩٥٨ وكتب تقريره المشهور تحت عنوان (بحث وتقرير بشأن مظاهر النشاط الفنى بالكويت ووسائل تدعيمه والارتقاء به) .

ويعتبر هذا التقرير من أهم المراجع لدراسة الحركة المسرحية في الكويت وفى عام ١٩٦١ استقدمه الرجيب لوضع لبنة لأسس المسرح وانشاء جبل مسرحي ، وفي اثناء ذلك كانت فرقة (المسرح الشعبي) تمارس نشاطها الذى يعتمد على الارتجال بقيادة الفنان المرحوم (محمد النشمي) وكان لابد ان يحدث صراع لأن النشمي واجه الموقف على أساس ان دوره سوف يتنهى رغم ان مسرحه كان زائدا ورائجا وكذلك لأن كثيرا من تلاميذه (النشمي) انضموا لفرقة (المسرح العربي) التي أسسها (زكي طليمات) فاضطر (النشمي) الى تكوين فرقة اخرى سماها (فرقة المسرح الكويتي) ولكنه بعد ذلك توقف عن النشاط المسرحي واستمر الاستاذ (زكي طليمات) في دوره المسرحي حتى انشأ مؤسسة المسرح وانا اعتقد ان كل من الرائدين لعب دورا معاً في خدمة المسرح الكويتي ولا يمكن اغفال اي دور منهم ...
ما هو الدور الذي لعبه (مسرح الخليج العربي) في وجود الرائد المسرحي زكي طليمات ؟

* كما قلت من قبل انه مع وجود (زكي طليمات) الذي أسس فرقة (المسرح العربي) كانت فرقة (المسرح الشعبي) تقدم مسرحيات قلبة على الارتجال وقد كان المسرح العربي يقدم مسرحيات تاريخية ومن

هذا جاءت مجموعة اثنا وصقر الرشود وتمثلا بتأسيس فرقه (مسرح الخليج) وكنا نرى في مسرح التسمى ومسرح زكى طليميات تخلقا لأنهم كانوا ينهمون المسرح على انه تعليمي ووعظي وجاءت فرقتنا لفرقة (مسرح الخليج العربي) لتردد على هذا وتقول ان المسرح شيء مختلف وان المسرح يحمل قضية ويدعو اليها فالمسرح العربي لزكي طليميات كان يقدم اعمالا باللغة الفصحى وبختار من التاريخ العربي نصوصا مكتوبة لكتاب رغم احترامنا لجهودهم السرجية فلم يكونوا من النماذج التي تلائم الفترة التاريخية مثل (صقر قريش) لمحمد تيمور و (عمارة المعلم كندوز) لتوفيق الحكيم في الوقت الذى كان هناك في مصر عمالقة للمسرح في قمة ابداعهم مثل (يوسف ادريس) و (سعد الدين وهبه) و (الفريد فرج) و (ميخائيل رومان) وقد كان زكى طليميات يختار اعمالا مسرحية قديمة ومن هنا نشأت فرقتنا مختلفة في الشكل فلا نؤمن بالارتجال وانما الفن يجب ان يكون مدروس وأن يقدم بطريقة فيها احترام الكلمة واحترام للرأى واحترام لحرافية المثل ووظيفة المخرج بحيث ان كل الوظائف تكون واضحة ومحددة واستطعنا بالفعل بعد مرور سنتين ان نستقطب اهتمام الناس واهتمام التقديمين واصبح مسرحنا حاصل بالعديد من الذين اخذوا يساندونا وبذلك قدمنا (المسرح الجديد) ان صح التعبير . . .

أيهما أنساب في لغة المسرح : العالية وما تفرضه من اقليمية الفن أم الفصحى وما تبشر به بادب انسانى عالى ؟

* أنا لا يهمنى الالتزام بالفصحي أو العالية يقدر ما يهمنى الالتزام بالفن .. الفن المعبر والمؤثر هو هدف على المسرح. فانا، عندما اتناول مسرحية (نعمان عاشور) (الناس الى تحت) فهنا لا يهمنى لغة هؤلاء الناس (الى تحت) فالحوار ليس كل شيء في المسرحية وإن كان يشكل العمود الأساسى فرغم ذلك فان (نعمان عاشور) تقدم عاليمة رفيعة المستوى موصلة وقدرة على ان تكون واضحة للجميع فهو في العالية المحلقة التى بين الفصحى واللهجة الدارجة وفوق ذلك تقدم عملا فنيا راقيا وجيدا يستطيع أن يؤثر في الجمهور والدليل على ما اقوله بأن العالية ليست عائقا فقد عرضنا في القاهرة أربعة مسرحيات هم { الحاجز - الدرجة الرابعة - على جناح التبريزى وتابعه قفة - حلبة على الخازوق } ولقد نجحت هذه العروض بتلليل الكتابات، التقديمة التي واكبت هذه الاعمال مثل أن يكتب عننا (نعمان عاشور) و (الدكتور عبد القادر القط) و (عبد الفتاح البارودى) وغيرهم وكتبوا كتابات يعزز بها وتقديرها ثم اثنا قدمينا هنا راقيا، أهم ما يميزه صدق القضية وبساطتها مما أدى إلى اقبال الجمهور بكثرة ولو أتيح لنا مرة أخرى ان نقدم عروضا في

القاهرة، سبكون. مقياس النجاح أكبر بكل ما يهمني لا العافية ولا الفصحى وإنما الين الملتزم الجاد .

ـ إن المسرح الكويتي لم يقدم مسرحية سياسية قومية ما قوالك في ذلك ؟
ـ ولماذا لم تكتب المسرحية السياسية او مسرحيات المواجهة ؟

اعتقد ان اي مسرحية لابد ان تحمل مضمنا سياسيا لكن المسرحية السياسية المباشرة لا تهمني لأن ذلك وظيفة المقال او الجريدة والمسرح من اكبر من ذلك وله شروط محددة وقليل جدا من الاعمال السياسية التي وفقت وماعدا ذلك انتهى بانتهاء المناسبة السياسية وهناك مسرحيات مثل (ليلة مصرع جينارا) و (وطني عكا) و (ادهم الشرقاوى) ولمسرحيات التي تناولت قضية فلسطين بهذه ادت مهمتها وانتهت وانا لا اغير اهتماما بالموضوع السياسي بقدر اهتمامي بالفن وقدرته على التجاوز وان كان (عبد الرحمن الشرقاوى) قدم مسرحيات سياسية فهو كاتب مذهل ومعجز في التعبير وخارق في اعماله ولكن اذا عرضنا مسرحية (جميلة بوحيرد) الان فال موقف قد تبدل وليس لها اهمية تذكر وقد نحتاج اليها بعد مائة سنة فالمسرحية السياسية يمكن ان تؤدي وظيفة وقifica وفن المسرح اكبر من ذلك .. والتقول ان المسرح الكويتي لم يقدم سياسة فنحن موقفنا التقديمي والتقويمى والعروبي واضح ومعرف ومشهور ...

ـ يقول القصاص الكويتي « اسماعيل فهد. اسماعيل) » ان المسرح في الكويت طرح القضايا العائلية لا القضايا المعاصرة ونحن بحاجة الى الشجاعة .. والشجاعة لا تأتي الا عن طريق الالتزام » .. فما ربك على ذلك ؟

ـ أنا لا انهم ماذا يريد الاخ (اسماعيل) ان يتضمن .. مثلاً تناولنا رواياته كمثال تجد أنه طرح القضايا العائلية بشكل واضح واعماله كبيرة ومتقاربة ومن خلالها نطرح المهم للسياسية والاجتماعية، وهذا ما فعله المسرح فالأخ اسماعيل يكتبه رواية عن (الشياح) في منطقة جنوب لبنان وهي رواية مباشرة عن لبنان وبقضية فلسطين والمصراوات، الدائرة وهذا جيد ولكن لا استطيع ان اكتب عن لبنان او فلسطين مباشرة لأن المسرح ليس هذه ميدانه اما القول: بيان هذا، التزام هنا، اريد ان افهم معنى الالتزام، عند الاخ اسماعيل ؟ ما هو ؟

ـ ما الذي تهدف اليه عن الكتابة للمسرح ؟ وما هي وظيفة المسرح كما تراها ؟

* أنا كاتب صاحب قضية وأدعو إلى التغيير وانا عروبي .. تقدمي وهذا أساس منطقى الأول . وهذه قضيتي التي اعيشها ان ادافع عن عروبي وادافع عن وطني واؤهن بأن الانسان العربي في اي قطر من الوطن العربي مستهدف من قوى ظالمة وغاشمة في الداخل وفي الخارج . مستهدف في حياته وفي تطلعه للوحدة والتحرر الحقيقي ومستهدف حتى في لقمة عيشه وانا في مسرحي أسعى إلى تحرير هذا الانسان والى الأخذ بيده وأسعى أيضاً إلى التطور حتى بمعناه البسيط وإطالب بالتغيير إلى الأفضل في الأطار القسوي العروبي وهذا أساس دعوتي والتزامي وتلك قضيتي .. أما وظيفة المسرح هي أن يقدم فن المسرح بكل ما يحويه فالمسرح ثقافة وترفيه فالثقافة لا تعنى التهجم والجدية لا تعنى الصرامة والتزمت وعدم الضحك فالانسان المثقف يضحك .. ويقدّم ويسخر والترقيه لا يعني الضحك فقط ولكن المتعة الفنية والذهنية وحتى الجسدية حين يشعر بالانسجام مع نفسه عبر العمل الفني .

ما هي رؤيتك للعلاقة بين التراث والمسرح؟ وكيف يمكن المزج بينهما في روح معاصرة؟

* للأست أن صلتنا بالتراث مبتورة، ومشكلة المثقفين أنك تجد أحدهم يفهم التراث جيداً ولكنه لا يفهم أصول العمل والفن المسرحي ومثقب آخر تأهل مسرحياً واستوعب حركة المسرح قديماً وحديثاً ولكنه معزول عن التراث ومن هنا يأتي مجز المثقفين المسرحيين من تابية وظروف المسرح العربي المتكامل لأن المسرح يجب أن يلم بالتراث الأدبي والثقافي والحضاري .. إن تراشنا لازال يكرأ لم يستخدم بعد ولم يستثمر ولم تستمد منه موضوعات وأشكال وشخصيات رغم أن بنته إمكانيات هائلة للأعمال الفنية ولكن لم يستقد أحد من التراث حتى الآن ولذلك أدعو رجال المسرح وكتابه والمثقفين الذين تأهلوا منزحياً في انجليزيا وأمريكا ومعاهدنا العربية إلى أن يرجعوا إلى التراث لا أن يظل همهم محصوراً في .. أين الملحم التراجيدية في الكوميديا الإلهية ... أو أين نجد الصراع في رسالة الفرقان لابن العلاء المعربي ... وهل هي شكل من أشكال المسرح أم لا .. وهل مشهد الحسين وعشيرة زعيم مسرحي أم لا يجب أن يهتم أدباءنا بقراءة التراث للمتعة والاستيعاب والتبايل ومن بعد سوف يمكننا اعطاء أعمال جيدة وكبيرة في المسرح .. أما استئناف اتفاقتنا عن التراث هو العزلة والتبرق وعدم التجانس الذي تعياني منه التجمعات الثقافية فالشمراء وكتاب القضية صفت آخر وهناك اتفاق بين الناقد الأدبي والناقد السينمائي والناقد المسرحي ومن يكتب عن التقدّم في واجي ومن يكتب عن التقدّم الحديث في عالم مخر وليس هناك ارتباط

بين المثقفين بل الجميع في عزلة تامة عن بعضهم وأريد أن أقول أن الثقافة العربية لا تغمسن كل متكامل وعلى المثقف أن يحترم النقد القديم مثل نقد (عبد القادر الجرجاني) وغيره و يجب أن يقرأ الشعر القديم والحديث بما ولا يكتفى بقراءة (القيروان) ولا نتشدق بالشعرارات بأننا أسبق من كذا . . . كل ما يهمنا هو اكتشاف الكوز التراثية لأنها ستحفزنا لاعمال كثيرة بدليل أن الكاتب المسرحي (الدريد فرج) أبدع أفضل أعماله عندما عاد إلى التراث في أعماله (على جناح التبريزى وتابعة قنة) و (حلاق بغداد) و (رسائل قاضى أشبيلية) وإن أعظم الأعمال التي قدمت للمسرح العربي هي التي رجعوا فيها إلى التراث و (عبد الرحمن الشرقاوى) فإن هؤلاء ثقافتهم العربية والترااثية ساعدتهم كثيراً وكذلك (محفوظ عبد الرحمن) فلأنه يستطيع القراءة جيداً استطاع أن يكتب بلغة سلسلة عنده (سعد الله ونووس) كاتب شاب نجح قوى لأن صلة بالتراث قوية وعميقة مع استيعابه لفن المسرح الأوروبي والعربي وكذلك الدكتور (على الراعى) فهو موسوعة من الثقافة العربية والاجنبية وعلق في التراث والموسيقى والدكتور (محمد مندور) الذي كان يذهل الآخرين بثقافته العميقة واستطاع أن يخرج بشخصية متقدمة قوية والدكتور (محمد حسن عبد الله) الذي لعب دوراً مهماً جداً في بناء الفكر المسرحي في الكويت وكتب عنه دراسات تعد أروع ما كتب منها (الحركة المسرحية في الكويت) (المسرح في الكويت بين الخشبة والرجلاء) (مسرح الرشود مبدع الرؤية الثانية) فهو كاتب أعطى في النقد الحديث وفي الرواية والقصة والكثير من المجالات الأدبية وينتمي ما يدور حوله ويرتبط بالتراث . . .

في مسرحية (عنده شهادة) يدو البطل (يوسف) قريباً جداً في موقفه من (اسماعيل) بطل قصة (قتيل أم هاشم) ليحيى حق . . . فهل ترى اختلافاً في موقف كل منها نحو مجتمعه ???

* أنا من المعجبين جداً بـاستاذنا (يحيى حق) وأنا لم أقرأ القصة إلا بعد ما كتب المسرحية ولكن هذا لا يهم الناقد ولا يلزمهأخذ الكلام على علاقته ولا يتحقق فيه والاستاذ يحيى حق استاذ الجيل وأنا تعلمت من تلاميذه فلا يضرني أن أتفق خطأه وأنا كتبت مسرحية والاستاذ يحيى حق كتب رواية ولكن القضية واحدة مع اختلاف الوسائل الفنية والبيئة ومن هنا تمايز فريق وتوافق بين البطلين في المسرحية والرواية حتى أن خطيبية يوسف اسمها ماظمة مثل خطيبة اسماعيل ولا ادرى كيف حدث ذلك ولكن يهمنا موقف كل منها نحو مجتمعه والموقف كما اراه غير ارادى وليس عن تعمد وعندما تأتي لحظة المواجهة الحاسمة فإن البطل يستعيد اصالته وينسجم مع مجتمعه بطريقة ايجابية وانا ارى ان هذه

النماذج من الشباب الذى يسافر الى اوروبا بغرض الدراسة والعلم ويعود متعاليا على البيئة ومصطحبها معه زوجة اجنبيه بهذه النماذج ضحايا لأنهم سرعان ما يكتشفون انهم يخسرون كثيرا وجرت العادة ان الانسان لا يتعلم من غيره ولكن يتعلم من نفسه . . .

في مسرحية (الأسرة الضالعة) تبدو المرأة عاجزة سلبية ترقب التغير الاقتصادي على افراد الأسرة دون ان يكون لها دور ايجابي . . .
فلم اذا ؟

* لأن طبيعة المرأة مغبورة حتى وقت قريب لم تستطع أن تحصل على حقها في التعليم خصوصا في منطقة الخليج وانا صورت المرأة عاجزة سلبية كما هي في الواقع للدلالة على اشياء اخرى وشخصية الام هنا في المسرحية تمثل شخصية الام زوجة احمد عبد الجود في (بين القمرتين) لنجيب محفوظ فقد صورها نجيب محفوظ انسانة طيبة مغبورة وتعبر عن الواقع عام وان كان حدث تطور في شخصيتها نتيجة للخدمة فان شخصية الام في مسرحيتي رفضت ان تكون تابعة وتلت لا . . .

في مسرحية (ضاع الديك) يبطو صراع الاجيال حادا بين المجتمع الكويتي والافتتاح على ثقافة الغرب وكيف ترى المجتمع الكويتي في الظروف الراهنة ؟

* لقد تغير المجتمع الكويتي وتأثر بسرعة العصر وايقاعة ووسائل الاعلام الخارجية والتواصل بيننا وبين الاخرين في الغرب والمسلسلات واجهزة الفيديو والسفر كل تلك العوامل غيرت من المجتمع الكويتي ولكنني بمقابل لاني لاري الا ظواهر الجيدة فانا الالاحظ ان المجتمع الكويتي به رده هي سلبية وابيجابة فالجانب السلبي هو الاغراق في السلبية والرجوع للقديم والجانب الايجابي هو عودة الاسرة الى القيم الطيبة والمعودة الى اواصر التراحم والتعاطف والتعاون واللقاءات الموسعة بين الاسر بعضها وبعض وأحياء التقاليد العربية وكل تلك القيم كانت قد انهارت في العشر سنوات الاخيرة فقد كان الاب يكاد لا يرى ابناءه وكان هناك انفصال بين افراد الاسرة ولكن هذه الايام بدأت الاسرة الكويتية تلم شملها وتتجتمع وهذا شيء عظيم يحمي المجتمع من التصدع النفسي وأن كنت الالاحظ سلبيات اخرى على الاسرة الكويتية وهي التقاليد الغريبة في الملابس واستخدام الموسيقى والاستخدام الضار لاجهزه الفيديو والترحيب بالظواهر الجديدة دون تمييز واعطاء النرص للولاد دون حدود واستخدام الخدم دون ضابط او رابط كل هذه ظواهر سلبية في حاجة الى تعديل وتنقيب . . .

يقول الدكتور على الراعي . . . (ان حمد الرجيب كلن بروميثيوس الكويت اخذ قبسته من نور المسرح واهداها الى قومه . . .) فهل تافق على ذلك ولماذا ؟

..... هذا حقيقتي فلولا الاستاذ (حمد عيسى الرجيب) ما كان للأستاذ زكي حلبات اي دور يذكر في الكويت لأن (أحمد الرجيب) عاشق لفن المسرح فقد اشتغل مثلاً ونماكيير ولعب دور المرأة والطفل والرجل وكتب مسرحيات وأخرج مسرحيات وقدم كل شيء في المسرح بيده في الوقت الذي كان الناس في الكويت يرون ذلك عيباً فما بالك ب الرجل يقف على المسرح ويمثل في الثلاثينيات والأربعينيات حتى معهد التمثيل في القاهرة لم يكن قد تأسس بعد فلولا (الرجيب) ما كان للمسرح وجود في الكويت .

يقال ان المسرح في الكويت يرفهي فقط ؟

* هنا أن الجانب الترفيهي يطغى على المسرح الكويتي هذه الأيام ولكن هذا حال المسرح في الوطن العربي وبذات هذه الظواهر من القاهرة ثم انتشرت فيسائر العواصم العربية بما فيها الكويت نعم المسرحي الهائل في السينينيات اعقبه تراجع وهبوط في فترة السبعينيات وتخلص المسرح عن همومه المشرقية وبذات المسرحيات الهابطة ذات التمثيلات الجنسية والهزيل الرخيض تغزو الواقع المسرحي حتى رجعنا إلى عصر راقصات شارع محمد على إلا أنه رغم ذلك مالمسرخ الجاد حاول أن يشق طريقه ونسقط العيش وحاله الشقotope . وقدمت أعمال كوميدية راقية مثل (شاهنة مانتشن حاجه) للفنان عتادل أيام فيه كوميديا نظرية خفيفة الظل وتطرح موضوع جاد وفي الكويت قدمت مسرحية (سوق المناخ) و (بأى بآى لندن) فهي أعمال كوميدية ذات موضوع عميق ..

ما هي المفاهيم والقضايا التي طرحها المسرح الكويتي لتكون سلاحاً يواكب التغيير وهل نجح المسرح في خلق جمهور واع بقضايا وظنه ؟

* المفاهيم والقضايا كثيرة لكن بشكل عام الدعوة الى التغيير الى الانضل الدعوة للنهوض والتعليم والأخذ بالأسباب المدنية الحديثة والى الاهتمام بالجديد والتعرف على العالم والى أن يدرك المواطن انتقامه القسمى العربي ودعوة المواطن الى أن يغير من سلوكه المتصل بقضية (الظفرة) وهي الاتراء البريء الذى حدث نتيجة المفاجات النقطية من انسان لا يملك أي شيء الى انسان يملك كل شيء وللهبة ايضا الى نبذ الشعوذة والجهل والأخذ بالنظريات العلمية الحديثة ... أما مسألة ان المسرح يخلق جمهور واعى فانا لا أتفق على كلمة « واعي » لأن الجمهور بطبيعة واع جداً لقضاياها وإذا قدم له عمل جيد فسوف يتعامل معه بوعي تام الاعمال التي بها خلل فسوف يرفضها .

ما الذي يحتاج اليه المسرح الكويتي ليمرق حاجز الاقلامية . وتحاطب لفته الانسان في كل مكان ؟

* يا يحتاج اليه المسرح العربي في كل بلد وهو النظرية للشمولية وبشارة الكاتب وقدرته على التجاوز وهذه يتساوى فيها كل عوبيه من كتابتنا

وأدباعنا نكل عربي يتخطى أقليبيته فهو يمثلنا جميعاً فعندما ترجمت أعمال يوسف ادريس الى مختلف لغات العالم حصلنا على كاتب استطاع ان يمزق حاجز المحلية الى العالمية ويبدع ويعطي وكذلك الكاتب (الطيب صالح) فان روايته (موسم الهجرة للشمال) فهى رواية محلية جداً ولكن ذات بعد انسانى وقد بيع منها مليون نسخة في الاتحاد السوفيتى وهذا انتصار . . . وفخر لنا جميعاً . . .

كيف تقيم دور هؤلاء في المسرح الكويتي؟ : سعد ارشن - كرم مطارع - احمد عبد الحليم ٣٠٠٠٠

* كل واحد من هؤلاء المبدعين ترك بصمة على المسرح الكويتي وان كان المخرج احمد عبد الحليم اكثراً بهكم انه ما زال يعمل معنا . . .

ما اسباب توقفك عن الكتابة للمسرح؟ هل انت راض عن الحركة المسرحية في الكويت الان؟

* لا اعلم لماذا توقفت ولا ادرى متى يسأعود الى الكتابة ولكنها حالة الفنان من الترقب والقلق لكن هناك مشاريع أدبية وأعمال مسرحية متعددة تظهر قريباً . . . أما الحركة المسرحية الان فان المسرح في الكويت يعاني ما يعاني منه المسرح في اي دولة اخرى من المفهوم والأسى والأذى والهبوط وانما أنا مثالاً بأن رغم اتفاق غير راض بالطبع عما يقدم الان ولكن اتفق ان يتحول الى الانضمام . . .

يقال ان صفو الرشود كان ثورة فجورت اركان المسرح الارتجالي
وانتسبت اعماله بالتمرد والرفض فهل لك ان تلقي الضوء على ذلك؟؟

* صقر الرشود كان متكامل مخرج وممثل وديكور يست كان رجل مسرحي بمعنى الكلمة وارفض ان نحصره في جانب الاخراج فقط ولو امهله العمر لكان اعطى الكثير . . . نقدم بعدها، عطاءه الكبير قبل وفاته، واستطاع ان يبدع ودوره في الكويت لا يقل عن دور المسرح العربي مثل (ابي خليل ، القبائلي) و (المنصف السوسي) و (سعد ارشن) و (كرم مطاوع) و (عزيز عيد) و (الطيب الصديقي) فهؤلاء الرجال هم الذين صنعوا وجه المسرح العربي وبعد صقر الرشود احدهم فهو أول من قدم نص مسرحي مكتوب وهي مسرحية (شاليد) وقدمها للمسرح الشعبي الذي كان قائمها على فن الارتجال وابتذل صقر الرشود طريقة مدرسوساً مبنية على رفض كل الاشكال المسرحية الموجدة في الكويت في ذلك الوقت لانه اول من استطاع استئثاره البنية الكويتية وما تعلق منه وفرض من شكلها على المسرح ومن هنا كان بحق ثورة وتمرد . . .

حيى حلقي .. وعالمه الفقراوى

تأليف : د. نعيم عطية

عرض ولقد : أحمد محمد عطية

هذا كتاب كتبه فنان عن فنان . مؤلفه الدكتور نعيم عطية فنان تصاصل وروائي وشاعر وناقد تشكيلي ، أما يحيى حلقي فهو أنموذج رفيع لامتزاج الفنون الأدبية والتشكيلية والموسيقية .

ويعد هذا الكتاب كله بمثابة تفسير وتطبيق لكلمات للأديب الكبير يحيى حلقي ، جاءت في مقابلة له مع الناقد فؤاد دواره ، وقال فيها إن الإرادة هي أهم الأمكار التي تلح عليها تصممه ، وأنه يؤكد على ضرورة اعلاء الإرادة الإنسانية . ومن هنا انطلق د. نعيم عطية ليبحث في اثر هذا العامل سلباً وأيجاباً في قصص يحيى حلقي .

أي أن مؤلف الكتاب أكثر أن يقوم بدور المفسر والمحلل والمبرر لقصص يحيى حلقي وأرائه . وقد اختار الغوص في أعماق العالم القصصي لهذا الأديب الكبير والنفاذ إلى جوهره كما يزاه في عالم الإرادة . وهذا النهج في التفسير يمكن أن يثير العمل الأدبي ، ويصل بنا إلى أسراره الداخلية . وهو منهج بلغ ذروته في الفصل الأول من الكتاب ، ثم اخذ في الضعف والوهن ابتداء من الفصل الثاني حتى استرد قوته في الكلمة الخطابية .

ومع أن يحيى حلقي أديب كبير مؤثر في الحياة الأدبية بأعماله وانشطته الثقافية المتنوعة ، إلا أنه لم يلق عنابة من النقد توأزي مكانته ودوره في الحياة الأدبية ..

فـ الفصل الأول ، من الكتاب ، يبحث د. نعيم عطية في عامل الارادة في قصة يحيى حتى الشهيرة « قنديل أم هاشم » ، ويركز على بطل القصة « اسماعيل » وتأثيرات البيئة والمجتمع والتقاليد القديمة في اضعاف ارادته أو شلها . ويحلل اثر « ماري » مديقة « اسماعيل » على ارادته وشخصيته ، وهو اثر متو شخذ الارادة وفتح وعيه على امكاناته الانسانية الفانية تحت وطأة التقاليد القديمة .

لقد انتجت « ماري » اثراً عظيماً في ارادة « اسماعيل » جعلته يستخدم عقله في حياته اليومية ، ويتذوق الطبيعة والجمال ، ويصبح أكثر ثقة وتحكماً في مجرى حياته ومصيره . أو بجملة أخرى لقد نكت قبوده ، أو بتعبير د. نعيم عطية كانت « ماري » بالنسبة لاسماعيل « المغير » الذي يجذب الآلتاء فيستقيم بالـ .

ان د. نعيم عطية لا يثير العمل الادبي فحسب بل انه يعيد خلقه وصياغته باسلوب جيد يصل الى مستوى الابداع .

ومع تسليه بما احدثه لقاء « اسماعيل » ، رمز التخلف ، « بماري » رمز الحضارة الاوروبية ، من صدمة ، الا انها صدمة ضرورية . انها ازمة قومية لا تجدى معها ارادة فرد مهما توى . وهو يخالف في ذلك آراء بعض النقاد ، الذين لم يذكرهم ولم يشر الى كتاباتهم كمراجع وهو ينفي صورة المسادية والروحية التي حاولوا بها بعض النقاد تفسير العلاقة بين « ماري » و « اسماعيل » ، والتي وجد لها يحيى حقى ، بطبعته الببلوماسية الذكية ، حلانا بنوع من التوفيق بين التراث والمعاصرة ، او بين التخلف العربي في زمن الرواية وبين الحضارة الاوروبية .

وقد اثرى د. نعيم عطية قصة « قنديل أم هاشم » وشخصياتها بتحليلاته وفكه لرموزها واعادة تركيبها . اذ اعادته كلمات يحيى حقى ، عن عامل الارادة في قصصه ، في الوقوف على صدمات اليقظة التي شحذت ارادته اسماعيل بصدتين ، الاولى لدى التقائه بالحضارة الاوروبية ، والثانية لدى عودته الى التخلف العربي ، اي في الذهاب والابد .

غير ان تحليله لشخصيتي « اسماعيل » و « ماري » ولقصة « قنديل أم هاشم » كلها ، يتوجه الى موضوع القصة او مضمونها . لذا جاء تحليله نكرياً اكثر منه ادبياً . فلم ينزل الشكل القصصي هناءً كافية توازني عنایته بالمضمون . فقد كان على الناقد أن يجدتنا من النساء القصصي ، ومن الزمن ورسم الشخصية ، ومن الصياغة والسرد والتصوير وما الى ذلك ... وهذه الملاحظة تكاد ان تطبق على معظم مصموذ الكتاب . لأن منهج الكاتب قائم على منطلق نكري مسبق : هو اثبات عامل الارادة في

شخص يحيى حتى سلباً وایجاباً ، الا من بعض السطور القليلة او بعض الشخص المحدودة ، كما فعل في تحطيله لقصة « كن .. كان » من تناول للشكل التصعي .

في الفصل الثاني عن « الضغوط الاجتماعية » ، ينحث د ، نعيم عطيه في اثر الضغوط الاجتماعية على عامل الارادة لدى بعض الشخصيات في شخص يحيى حق ، مثل الخادم « بمبة » في قصته « احتجاج » التي أضفت الضغوط الاجتماعية من ارادتها . وشخصية « شعيب اندى » الطامع في مال زوجته .. وهي شخصية تناولها الناقد بسرعة وتعجل . فقدم ملخصاً للقصة ، ولم يشر الى عامل الارادة فيها ، بل قدم تفسيرات عمومية عن الروابط النفسية وسيطرة المال على المجتمع وقيم المنفعة والاستقلال . وسنجد هذا التلخيص وهذا الشرح والتبسيط ايضاً في تحطيله لشخصية الصبي « فرغلى » الكواه الفقير ، وتنقله بين السلم اللوبي المخصص للخدم والسلم الكبير المخصص للسادة باحدى العمارتات الفخمة ، في قصة « السلم اللوبي » . او مثل المراعي بين الارادة الفردية والارادة الجماعية لدى شخصيات قصة « أبو فودة » . وكذلك شخصية « ابراهيم » في قصة « أم العواجز » . ولكن تناول الكاتب لها لم يكن تفسيرياً او تحطيلياً بل مجرد عرض وتلخيص او شرح في بعض الاحوال .

ومن هنا فان الفصل الثاني يبتعد كثيراً عن مستوى التناول الابداعي للنالند في الفصل الأول . انظر مثلاً الى الزوج بفكرة قانونية ، املتها طبيعة عمل الكاتب القانونية ، عن حرية الفرد في الحياة الدستورية الحديثة في قوله : « ... ولكن يجب أن نشير - من خلال أم العواجز - الى أن أحكام المسؤولية الحديثة كما تقرر حرية الفرد وتحمله مسؤولية أعماله باعتبار أنه كائن ذو ارادة ، الا أنها تدعوه من خلال ما تعرفه الحياة الدستورية الحديثة باسم (الحقوق الاجتماعية والاقتصادية) الى ان تتسارع المؤسسات الترميمية وفي مقدمتها الدولة بتقديم العون المادي والمعنوي لازادة المواطن لنضرته على معوبات الحياة حتى يتثنى لارادته ان تواجه الضغوط الخارجية ، فلا يتراجع وتنسحب الى عالم مظلم يكتب عليه . (باب.الوداع) . فماذا تتنتظر من مواطن عدم جاہل بريض ؟ وكيف تسول ذلك نفسك ان تطلب بذلك مثل هذا المواطن أن يتمثل بساندته وشنجه على وجه صعب قادر ان تسحقه سحقاً حتى يصبح « الحديث » عن ارادته خرافة مسئولة حيث اجوفة ؟ » (من ٢٠٠ هذه نقرة تليق ببجش مأموني وليس مكانته في النقد الأدبي او الدراسة الأدبية ، مع شلامة النظرية نفسها عن ضعفه الارادة في العيسادة اليزيدية . لدى الطبقات المطحونة والمعدمة) .

في الفصل الثالث ينتقل د. نعيم عطية من بحث اثر الضغوط الاجتماعية على «ارادة الشخصيات في بعض قصص يحيى حتى»، ينتقل الى بحث اثر الضغوط الجنسية على ارادة الشخصيات في قصص اخرى . وهو يرى انها لا تقل أهمية عن الضغوط الاجتماعية . ويتناول في هذا الفصل قصتين : «قصة في سجن» و «أبو فودة» التي سبق أن تناولها في الفصل الثاني عند بحثه في الضغوط الاجتماعية .

فيبحث في القصة الأولى ، «قصة في سجن» ، في ضعف الارادة ازاء الضغوط الجنسية ، في شخصية «علوي» بطل القصة الذي تبخرت ارادته أيام الغجرية ويتسائل : ولماذا لم يحدث العكس؟! ويجيب أنه بسبب ضعف الارادة لدى «علوي» وقوتها لدى الغجرية واعتدادها بحبنها وشخصيتها . وهو يمضي في هذا الفصل ايضاً في عرضه لموضوعات القصص وشرحه لها ، وكيف أدى فقدان الارادة الى سقوط «علوي» بطل القصة وسجنه . وكذلك بحثه في ارادة شخصيتي «جاسر» و «نرجس» القويتين النفالذين في قصة «أبو فودة» ، وامتناع هاتين الارادتين او اختلاذهما وتعارضهما . وهي ارادة سلبية رغم قوتها لأنها شريرة في دوافعها ومصائرها . كذلك الحال في بحثه لعوامل الارادة في قصص «ازارة ربيحة» ، «أفلام خطابية» ، «كوكو» ، «كنا ثلاثة ايتام» ، «بني وبينك» فإنه يعرض لمضمون القصص ويقتصر عليه . غيره ينبع بذلك من النقد الأدبي والدراسة الأدبية معاً . ربما اقترب من التحليل النفسي او النقد الاجتماعي او غير ذلك من ميادين العلوم الإنسانية الأخرى .

وفي الفصل الرابع يتبع د. نعيم عطية بحثه لعوامل الارادة في قصة «عنتر وجوليت» ، وتردد «الست كوكب» ازاء دفع غرامة الكلب «عنتر» ، بين إنقاذ الكلب ، واستدانة ثين الرخصة . لذا جعل عنوان هذا الفصل «التردد» . وهو لا يخرج عن مستوى التناول في الفصول السابقة ، عدا الفصل الأول الذي يتميز بعمق التناول ونفيته ..

في الفصل الخامس ، «التراجع» ، يتبع الناقد سقوط ارادة بطل قصة «أم المواجز» واستسلامه «لبلد» زميلته في بيع الجبل . وهو يشير في هذا الفصل الى التشابه بين وصف يحيى حقى للشحاذ ووصف كاتب بلجيكي يدعى «ميشيل دي جيلدود» ، ولكنه لا ينقل لنا الفقرات المتشابهة او يشير اليها في المامش .

وحول هذا المعنى ، سقوط الارادة ، يمضي المؤلف في الفصل السادس ، «الهاوية» ، لعرض قصة «الفراش الشاغر» . ولكنه يتبيّز هنا ، كالفصل الأول ، باهتمامه بالشكل والأسلوب والمنهج ، فهو ينسّر وبخل ويفك الرموز .

سابع فصول الكتاب بعنوان « الانعدام » ويدور حول انعدام الارادة لدى شخصية الطفل « محسن » المتخلص عقلياً في قصة « سوسو » .

ولعلنا نلاحظ أن هذه الفصول الثلاثة ، من الخامس إلى السابع ، تدور حول معنى واحد هو سقوط الارادة أو ضعفها أو تهاويها ، وأنها كان يمكن أن تدمج في فصل واحد .

اما الفصل الثامن والأخير من الكتاب فينصب على موقف الفرد من التغيير الاجتماعي أو التحولات الاجتماعية ، معتمداً على قصة « صبح النوم » . ويؤكد هذا الفصل الختامي أن يجمل الملاحظات الواردة في الفصول السابقة ، مع التركيز على الضغوط الجماعية أو الاجتماعية على ارادة الفرد ، أو تأثير ارادة الجماعة في ارادة الفرد سلباً وأيجاباً . فيعود المؤلف إلى شخصية « اسماعيل » بطل « قنديل أم هاشم » ، ويتناول أيضاً شخصية « عباس » في « البوسطجي » كنموذج معايير للانموذج الأول .. أو تأثير البيئة أو المكان في قصة « الم أقل لك ؟ » .

ويقوم د. نعيم عطيه ، في هذا الفصل الختامي ، بجولات في عالم يحيى حق الشخصي ، ثيانتاول من موضوعات التقصص سيطرة النساء على الرجال في قصص يحيى حق أو في لوحاته التصصية . وينتقل من ذلك إلى بحث أثر ومفهوم الجنس في بعض شخصيات يحيى حق ، ثم إلى قصص السعادة الزوجية في عالم يحيى حق الشخصي ، فالشخصيات النسائية في قصص يحيى حق وموقعه منها . ثم يعود د. نعيم عطيه إلى بحث الارادة المحبطية ويؤكد أن هدف يحيى حق هو شحذ الهم والتتبه إلى أهمية الارادة في تجنب المصائر التعسة لشخصياته ، وأنه ينقل بلمسة الفن أغلى الحكم .

ولعل من أجمل أجزاء الكتاب الفقرة المكتوبة بعنوان « لو تريك في مفلوط » في المقارنة بين لوحة يحيى حق من كتاب « خليها على الله » ولوحة « غرفة الاستقبال » لوتريك ، وهى مقارنة مبدعة وخلاقة ترى العليني الأدبي والفنى . وبين أحدى شخصيات يحيى حق « جليلة » وأحدى شخصيات « لوتريك » وغيرها من شخصيات الفنانين الكبارين . كذلك تلك المقارنة المثيرة بين السيرك عند يحيى حق وعبد لوتريك .

نكتب الفنان الدكتور نعيم عطيه تحت عنوان « لوتريك في مفلوط » : « هنرى دي تلوز في مفلوط ! لوتريك ذلك القزم الدميم الذى غير مقاييس الجمال » في قرية من قرى الصعيد ! أجل في مفلوط . ولا يبادر إلى اعلان دهشتك مؤكداً ان معلوماتك التاريخية عن المصور الباريسى الاشهر تذكر هذه الواقعية . دعك من التاريخ الان ، فليس التاريخ كل شيء في مجال الفن . ولا اعتقد انتى ساجتهed كثيراً لاثبت لك ما تجسم في روئتي واتنا أقرا بعض

صفحات من « خليها على الله » حتى انتي اغمضت عيني ومددت ذراعي لانحسس باناملی تفاصيل لوحات لوتيك ورسموه .. في منفلوط .. وقد رسم مصورنا تفاصيل عالم الموصومات على انها حياة عادية . رسم نساء ذلك العالى المظلم باعتبارهن شخصيات انسانية دون اتهامات او مواعظ او دعوة الى المثاليات (من ١٢٣ و ١٢٤) .

ويضيف د. نعيم عطية قائلاً عن يحيى حقى : « وبكلنا ان نلمح هنا مشهدًا رائعاً من مشاهد البالية ، وذلك عندما اختلطت المؤمسات المبذولات ذات السمعة السيئة بالأعيان من ذوى الكروش المتبعجة والشوارب الضخمة المنقوله والجباه المقطبة التي تخفي وراءها بلادة حس وغلوطة خلق وتصنع للوقار والاحتلام . الاختلطت النسوة الموصومات باعلى رجال القرية قدرًا . وربما امكننا ان تخيل سيماء التألف على وجوههم ونتخيل شفاههم تتمت لاعنة اللحظة المهينة التي جمعتهم فيها اوامر المأمور المتذلّق الهمام بساقطات لسن من مقامهم الرئيسي . وربما خاف بعضهم ان يصل الخبر الى زوجاتهم الغيرورات فيطبلن لياليهم الى قطaran أسود يصيّبه على رؤوسهم . او ربما نصورنا ايضاً في خضم هذا المشهد من الحركة الراخة بعض هؤلاء الاعيان لم يقو على مغابلة حياءهم المصطنع ظلمعت عيونهم بهذه المؤمسات العابرة والاحتلالات غير المقصودة بل وغير المتوقعة ، ولكن ربما كان لهم في هذا المشهد الراقص اجتماع الكل في واحد وتحقق الوحدة التامة بين من هم طرها تقىض في الظاهر بينما هم صورتان لحقيقة واحدة في الواقع . حقاً ، ان الجمال شيء غامض خفى غريب لا يرتبط بالثراء ولا بالحب ولا بالجاه والسلطان ، ولا حتى بالأخلاق . انه قيمة مستقلة قائمة بذاتها » (من ١٢٩) .

وفي آخر الفصل الختامي يطبق د. نعيم عطية ملاحظات يحيى حقى عن فنية القصة وطرق كتابتها على قصصه ، معتمدًا على آراء يحيى حقى النقدية .

وفي ختام الكتاب يتناول الناقد أخيراً الشكل القصصي عند يحيى حقى تطبيقاً لآراء يحيى حقى النقدية ايضاً في بعض قصصه . وكان الأفضل لو اقتربت تلك الآراء بعرضه لموضوعات القصص وتحليله لها ، وان يدللي برأيه النقدي في أعمال يحيى حقى القصصية .

وهكذا فلن الكتاب شديد الحب ليحيى حقى ، شديد التأثر به ، في كتابه عنه ، فقد جاء الكتاب صوتاً ليحيى حقى أكثر منه لكتابه ، وأوقعه جبه ليحيى حقى في موقع التابع المتأثر وأبعده عن موقف الناقد . ولو نهض الكتاب ، في كتابه ، على مستوى الكلمة الختامية للكتاب لتألق الكثير من

الشرح والعرض والتلخيص . ول جاء مدخله للموضوع عن طريق الشكل او العكس بالعكس . انظر مثلا قوله : « وربما كانت عقلانية يحيى حتى الغالبة على ادبه هي الدافع ايضا الى عدم استخدامه للمونولوج الداخلي ، فهو يتمسك بموضوعية متطرفة الى حد بعيد .. وهو عادة يروي القصة من وجهة نظر راوٍ محابٍ كثيراً ما يدلّ في ثنایا القصة بتعلقياته وتاملاته حول الموضوع الذي يرويه » ، والاحاديث التي يسردها ، صحيح ان الكلمات والعبارات المختارة التي تنسج منها القصة تتفق مع مضمونها فينسجم الشكل والمضمون او بعبارة أخرى يستنقى الشكل رحىته من ذات المضمون فلا ينبع عنه ، ولا تتحوّل القصة الى مجرد عبارات يؤتى بها لذاتها ، الا ان هذه الكلمات والعبارات تتفق على الاختنام وموقف راوي القصة فهو الذي ينتقيها لسرد حكايتها .

وقد استطاع يحيى حتى ان يكسر حياء المحافظين فيوسع من نوعيات الصور في القصة الأدبية ولا يقتصر على الصورة المرئية او الصورة السمعية بل اضاف ايضا بجرأة تقدر له بالنسبة للسنوات التي كتب فيها قصصه اضاف ايضا صورا حسية وصورا شبّيقية ، تصل في بعض الاحيان الى النحش بحسب التقليد المتزمتة . لكنها من ناحية الفن تعد اثراء حقيقيا لتجربة الكتابة الأدبية في مصر . ويبدو يحيى حتى حسينا في كثير من فقرات اعماله القصصية ، وهو يتلذذ - من خلال فنه - بالروائح والملامس والمذاق ، ويتأتى بأوصاف مشحونة بالايحاءات الفسيولوجية ينتقي لها كلمات مخصوصة ... » (ص ١٥٨) .

ففي هذه الفترة تمثل الاضافات النقدية المحدودة التي اختتم بها الكاتب كتابه ، كحديثه عن اثر العقلانية عند يحيى حتى في اختفاء المونولوج الداخلي ، او عنايته بالصور السمعية والبصرية او الحسنية والشبّيقية ، ودقة ملاحظته عن اهتمام يحيى حتى بالروائح والملامس والمذاق ، وهي ملاحظة جديدة في النقد الأدبي العربي ، كذلك مقارنته بين فن يحيى حتى « القصصي والنون التشكيلي العالمي » .

ايدلوجية الشركات الدولية في العالم الثالث

ترجمة : د. عبد العظيم أنيس

هذه الدراسة هي الجزء الرابع والأخير من الفصل السابع بعنوان « هل للشركات الدولية محركات للتنمية ؟ » من كتاب (الوصول العالمي) Global Reach للكاتبين الأمريكيين ريتشارد بارنر ورولاند مولر الصادر في أوائل الثمانينيات . وهو يتناول دور الشركات الدولية متعددة الجنسيات في نشر ايديولوجيتها الاستهلاكية عن طريق حملات الاعلان والتليفزيون والراديو وكتب الأطفال الخ ، وما يؤدي اليه تنساط هذه الشركات من زيادة حدة الفوارق في توزيع الدخل في دول العالم الثالث ، وتفاقم مشكلة الجوع ، وتغير المفادات الغذائية الى الاسوا في الريف والحضر ، وبيع الاحلام الزائفية الملوثة في الترف والحب والجنس والقوة على نظام حياة الرجل الابيض من الطبقة الوسطى في الولايات المتحدة ، وتدعيم مشاعر الانحطاط ازاء هذا الرجل ، وبالتالي تشجيع الانقصاص من الثقافة الوطنية لصالح ثقافة اجنبية .

ومع ان الامثلة الواردة في هذه الدراسة تتعلق كلها بامریکا اللاتينية الا ان القارئ سوف يرى في هذه الامثلة كثيراً مما جرى ويجري في مصر في السنوات العشر الأخيرة سواء من ناحية برامج التليفزيون المصري ذات التوجهات الامريكية وحملاته الاعلامية التي تمولها الشركات الدولية ، او من ناحية تفاقم حدة الفوارق في توزيع الدخل ، او من ناحية ما يجري في الريف المصري من تغير في المفادات الغذائية الخ .

ويهمني على وجه الخصوص ان الفت النظر الى الامثلة الخاصة عن البرازيل . قطاعاً اكدا لنا كتاب الصحف الحكومية وتصريحات المسؤولين اعجابهم بالتنمية التي تمت في هذا البلد في ظل حكم البيروقراطية العسكرية ودور الاستثمارات الاجنبية فيه . لكن ما توضحه هذه الدراسة - والكتاب بمزيد من التفاصيل - هو ان الشعب البرازيلي اليوم في اسوأ حال من ناحية ضرورات الحياة واولها الطعام ، ومن ناحية فوارق توزيع الدخل ، وبالتالي من ناحية السكن والتعليم والصحة . نعم لقد قاتلت منظمات ممينة بقيادة مشتركة من الشركات الدولية والرأسمالية البرازيلية ، لكن جانباً هاماً من الناتج القومي قد استولت عليه هذه الشركات . واذا كانت « الثورة الزراعية » قد ادت الى زيادة انتاج انماط معينة من المحاصيل الرأسمالية فانها ادت في الوقت ذاته الى القضاء على الفلاحين « الهاشميين » والى مزيد من الجوع هناك . وفوق كل ذلك فان على البرازيل ان تسددي ديننا اجنبية تزيد على ٩٠ مليار دولار !

ان علينا ان نتعظ مما حدث لغيرنا ، فلا نصر على المعنى في طريق هو بطبيعة ظروفه مسدود امامنا ، وان يؤدي الا الى زيادة الفقر وامتنان تلقفنا الوطنية . وكل هذا يتم لصالح الشركات والبنوك الاجنبية وأصدقائها من وكالات شركات الاستيراد والتصدير ومقابلي الباطن ونجار العملة والمساجرين في قوت الشعب والمغامرين بانتاجه ١ .

المترجم

ان المصدر الثالث الكبير لقوة الشركات الدولية في الاقطان الفقيرة هوسيطرتها على الابنديولوجية ، اي على القيم التي تحدد كيف يعيش الناس . وفي الفصل السادس شرحنا كيف ان هذه الشركات في وضع يسمح لها بتحديد معظم ما يراه الناس في الاقطان الفقيرة على شاشة التليفزيون او السينما ، وما يسمعونه من الراديو ، وما يتراونه في المجالات . فالدور الذي تلعبه وزارة الدعاية في تشكيل القيم والاذواق والسلوك في البلدان التي تحب حكومة الولايات المتحدة ان تسميها « مجتمعات مغلقة » تلبيه الشركات الدولية في اجزاء عديدة من « العالم الحر » . ومن خلال التليفزيون والأفلام التجارية وكتب الأطفال واعلانات المجالس تمارس الشركات الدولية تأثيراً متصلًا على عقول النصف الامقري من الشعب المكسيكي مثلاً اكبر مما تمارسه حكومة المكسيك ونظم التعليم . ان نسبة صغيرة من الشعب المكسيكي هم الذين يستمرون في المدارس بعد الصف الثالث ، ونسبة الامية المترد بها رسمياً هي اكثر من ٢٧٪ . فائز المدرسة على غالبية السكان زائل بينما يبقى اثر التعرض للتليفزيون وراديو الترانزistor طوال الحياة . وكما يقول (لى بيكمور) وهو يصف خطبه في تسويق بسكوت ريتز Ritz الجاف « ليس من الضروري ان يكون الانسان قادرًا على القراءة حتى تصله رسالة ريتز » . وقد انفتحت لنا وجهة النظر هذه بعد ذلك باشهر قليلة عندما شاهدنا فلاحاً امياً وحافياً في قرية مكسيكية فقيرة راكباً حماره المحمل بصناديق بسكوت ريتز .

ولا تستطيع دعاية الحكومة ان تنافس قوة الاعلان . ففي بعض الطرق الرئيسية لمدينة مكسيكو تتنافس شعارات الحكومة الداعية الى النظافة ، على لفت انتظار الناس ، مع لوحات الاعلان الضخمة التي تعلن عن الビـرـة وآدوات التجميل والملابس الـانـيـقـة ورموز الحياة الطبيعية الأخرى . وهذه اللوحات المعدة باخر اساليب الاعلان الحديث تقدم للناس مانعاً ملونة من الترف والحب والقوة لا تستطيع اي رسالة لوزارة الصحة - منها كان سوها - ان تزعجها ٢ .

وهكذا تسوق الشركات الدولية بنجاح في العالم المتخلف نفس الاحلام التي تبيعها في العالم الصناعي . ان تشجيع الاستهلاك في الاقطان

قليلة الدخل وتوجيه الأذواق المحلية الى المنتجات الموزعة دوليا يعتبر امرا ضروريا في « مركز التسويق الدولي » الدائم الاتساع . و يبرر المديرون الدوليون هذا بقولهم انهم يهدبون الأذواق و يعلمون الناس من أجل التقدم . فتسويق متعمق ان يصبح الوارد « انسانا متميزا » يعرف اليسكي الجيد ويشربه ، ويمارس سلطة قيادة سيارة من نوع (فيورى) على الطرق البعيدة ، ويهرب الى البحر الجنوبي على طائرات بان أمريكا .. كل ذلك يقدم لاناس الأقطار الفقيرة آمالا في « الحياة الجيدة » التي يستطيعون التطلع اليها . واعلام الناس بالمنتجات التي يستطيعون شراءها مثل الكوكاكولا يفتح للناس آفاقا جديدة ، و هولاء المديرون يتساءلون : كيف يمكن ان يكون انتشار ايديولوجية الاستهلاك — المتصلة اتصالا وثيقا بتوسيع الاقتصاد الامريكي — ضارا بالأقطار الفقيرة ؟

والحقيقة ان الاجابة على هذا السؤال تتوقف مرة اخرى على ماذا تعنى بالتنمية . فاذا كانت أولويات التنمية هي التخفيف من المشكلة الاكثر الحاحا ، اي الفقر الواسع الناتج عن البطالة والا مساواة فعندئذ يتبين ان نستنتج ان لانتشار ايديولوجية الشركات الدولية نتائج مدمرة عديدة ، نموا — ورغم ادعاء (جاك ميزورو) ان الشركة الدولية تأخذ بيد الناس وتعمل على المساواة — نلاحظ ان استراتيجية هذه الشركات تدعم فعلا النوارق الطبقية الحادة الموجودة في الأقطار الفقيرة . فمعظم الشركات الدولية تستهدف أساسا مناطق الرخاء في هذه الأقطار المعدمة . ان (بيتر دراكر) وهو ابو فكرة مركز التسويق الدولي يبين انه في داخل « الفقر الجماهيري الواسع » الذي تمثله الهند هناك « اقتصاد حديث له حجمه يضم عشرة في المائة او اكثر من سكان الهند ، اي خمسين مليون نسمة » . ومديرو شركة (تلا بسكو) يقدرون ان عمالهم المحتلين في البرازيل — وهو سوق دخلوه حديثا بحملة اعلان ضخمة — ليسوا اكثرا من عشرين مليون من مجموع السكان البالغ عددهم 105 مليون نسمة . ومن الواضح ان السلع الرأسمالية الفاخرة مثل السيارات والكماليات مثل الساعات والكاميرات الدقيقة والخدمات الباهظة مثل السفر بالطائرة الى نيويورك .. كلها متحدة لجزء صغير جدا من السكان في الأقطار المتخلفة ، وان كان هذا الجزء يمثل من ناحية الاعداد المطلقة سوقا له اهميته . وهذه السلع غالبا ملائكة مستوردة وتسهل نقدا اجنبيا شحيحا . وهكذا مان الاقليات غير الثابتة والتي تشجعها الاعلانات على تبني عادات الاجزاء العلية من الطبقة المتوسطة الامريكية في المأكل والملابس والسفر تعيش حياة مستوردة .

ان التنمية — كما يوضح (روبرت هايلبرونر) — تعنى اكثر من مجرد زيادة التمو الاقتصادي في داخل هيكل اجتماعي معين . انهما « تحديدا

لهذا الهيكل ، وهي عملية تحتاج الى اعادة تكوين لهذا المجتمع في ادق صفاته خصوصية وفي اكثرها عوممية » . فالتفيرات الهيكيلية والمؤسسة في الحكومة وفي نظام التعليم والصحة ، وفي نظام توزيع الدخل ، وفي تحديد الاولويات الاقتصادية . . . هي كلها شرائط واضحة لاي هجوم جاد على مشاكل الفقر والبطالة واللامسواة . . ومع ذلك فان لخصوصية الصناعة بالمجتمعات الفقيرة في نادى الاستهلاك الدولى اثرا مهدتا على اي حماس لديهم للإصلاح . وفي أمريكا اللاتينية تلحظ هذا النموذج في طالب الجامعة الراديكالي وهو يجلس في استسلام يختلى اليه امام تليفزيونه الملون في منزله الوثير بالضواحي . فهو لا الذين يستاجرون معهم بالتقسيط لا يحبون — مهمما كانت الدوافع الثورية الكامنة فيهم — ان يفكروا في التغيير الاجتماعي او يصنعوا شيئا من اجله .

ما هو تأثير تصدير الاحلام على هؤلاء الذين لا يستطيعون الانفصال عنها ؟ منذ زمن قريب عبر (توماس واطسون) رئيس شركة آي بي ام عن قوله قائلا « اذا ازدھينا بثروتنا امام هؤلاء الناس فسوف ندفعهم اما الى اليأس او الحقد او ثورة من نوع لم يشهده العالم من قبل » . وفي الخمسينات كان العاملون في ميدان التنمية مهمومين « بثورة التوقعات المتضادة » . ووفق نظرية هذه الفترة فان فلاحي بيرو او حطابي افريقيا عندما يرون « مطبخ الغد » في فيلم من هوليوود او في برنامج تليفزيوني مستورد ، او عندما يشاهدون هؤلاء الرافعين في اشعة الشمس في اعلانات شركات الطيران .. سوف تتصاعد لا توقعاتهم ودوافعهم للتحسين الذاتي فحسب بل سوف يتضاعد حسدهم ايضا . واذا سبقت هذه التوقعات باستمرار التحسن في مستوى معيشتهم فسوف تكون هنالك ثورات سياسية في كل العالم المخالف .

ان الشواهد الكمية عن تأثير الاعلان على نسبة الى ٤٠٪ الى ٦٠٪ من الافقر من السكان في العالم المختلف شديدة . فهو لا يليسا بالذين يستاجر شركات الاعلان لاستقصاء احوالهم . والبحوث في هذا الاتجاه قليلة ومعظمها انتباعية . ولكن ما لدينا يوحى بأنه لم يكن « الثورة الاتصالات » التي يتحدث عنها المديرون الدوليون الاثر الثوري الذي خاف منه البعض في الخمسينات ، وانما الاثر العكسي . وتقول (ايما نجلينا جارسيا) خبرة « الاتصالات الاجتماعية » بجامعة فنزويلا المركزية ومستشاره شركته الاعلان (والقر طومسون) ، (ماك كان ايركسون) وغيرهما من الشركات الدولية : « ان اهم وأوضح نتائج بحوثها عن الاعلان هو ان الهاشميين (اي القادرین بالکاد على ان يعيشوا) يعتقدون احساسهم بالفروق الطبقة . انهم بالتأكيد يعتقدون ان هناك مقراء واغنياء ، لكنهم جميعا متاح امامهم نفس السبل الاستهلاكية » . انهم جميعا يسمعون راديو الترانسistor

ويشاهدون التليفزيون . ومسألة أن يكون لديهم المال لشراء هذه السلع هي مسألة حظ ، والحظوظ تتغير . ولقد قامت شركة (جونسون واكس) بعمل مسح لهؤلاء « الهاشميين » في فنزويلا ووجدت رد فعل مشترك في كل هذه الأكواخ التي ليس بها أراضيات « ليس لدى ارضية لكن ادتها بالشمع ، لكنني استطيع شراء الشمع اذا اردت » . وهكذا فإن من النتائج الثانوية لحملات الاعلان هو اعطاء العائلات التي ليس لديها ضرورات الحياة احساسا زائفا بالانتماء الى الطبقة الوسطى .

لقد اذهل الاستاذة (جارسيا) — وهي تجري بحوثها — سطوة رسالة الاعلان على الناس . فالجمل والشعارات التي تتكرر كل بضائع دقائق على الراديو والتليفزيون — خصوصا في المنازل التي ليس لديها وسائل اخرى للاتصال بالعالم الخارجي — تتحول الى « اكليشيهات ذهنية » كما تسميها (جارسيا) فعندما تسأل (بضم التاء) عائلة في حي فقير عن اسم الشامبو الذي تستعمله يكون رد الفعل العام هو استعادة — كلمة بكلمة — شعارات الشركة الجارية « لأنني أريد شعراً جميلاً ... » او « لأن جونسون تصنع الأجدود ... » . الخ . ولما كان السوق الفنزويلي صغيرا تحاول الشركات باستمرار تنويع منتجاتها للوصول الى نفس الناس . فمنذ أربع سنوات كان مسحوق الصابون (اجاكس) هو مفتاح السعادة في غسل الاطباق . أما الآن فقد دخلنا في عصر الصابون السائل !

وتوضح الاستاذة (جارسيا) ان احد النتائج الهامة لحملات الاعلان المستوردة هو ان « قيم أمريكا يعاد انتاجها في فنزويلا فيما يتعلق بالجنس والحب والسمعة والعرق .. الخ » . فالبيوم في فنزويلا « تقىس ربة البيت سعادتها بما اذا كان لديها مبرد (ثلاجة) ... بينما في الماضي كانت سعادة الزوجة تمثل في وجود اطفال لديها وفي اعتمادها على زوجها ، بل وحتى في ان تكون لديها مشتريات وان كانت لا تبااهي بها ». وتنتهي الاستاذة (جارسيا) الى ان الاعلان يخلق تبعية نفسية . وشعور الانسان بالاحترام الذاتي انما يتحدد بما يشتريه . والواقع ان هؤلاء الناس يقولون « ان امني — الامن العاطفي — يتوقف على ما أستهلك » . ان للإعلان شعبيته في اوساط شديدي الفقر في امريكا اللاتينية . وبينما ينزعج قليل من المثقفين والسياسيين الوطنين من تأثير نشاط وكلاء الاعلان فإن غالبية الناس يجدون وكأنهم يتقبلون المنطق الذي تعطيه وكالات الاعلان لنشاطها . فالمعلن (بعكس اللام) هو بمثابة الصديق الذي يخبرك عن الاشياء المدهشة في العالم التي لم تكن تعرف اصلا أنها موجودة .

ان لايبنولوجية السوق تأثير سياسى على القراء في هذا القرن مشابه لتأثير كنيسة الدولة في القرون الماضية . ولكن بينما كانت الكنيسة تهدىء بؤسae الأرض بوعود الجنة في حياة مقبلة .. تتبع وكالات الإعلان الدولية السلوان من خلال الاستهلاك الآن وعلى هذه الأرض . ومن خلال مضمون برامجها ورسالتها الإعلانية أصبح للتلفزيون تأثير جمعي على الأقطار الفقيرة . والدراسات التي اجريت عن تأثير التلفزيون في بيرو تسمى توحى بأن القراء يحتضنون ثقافة التلفزيون لأنها تقدم لهم فانتازيا جديدة تتبع لهم الهرب من الهيكل الطبقى الجامد في بلادهم . انهم لا امل لديهم في التطلع الى وضع الطبقة الوسطى في بلادهم ، لكن المطابقة البديلة مع مثالى المسلسل « مهمة مستحيلة » لن يكفى شيئاً . (وخلال العملية — كما يوضح وليم شرام — تزاح القيم التقليدية كالدين والأدب وهدوء النفس لصالح القيم المستوردة من برامج التلفزيون المنتجة في الولايات المتحدة كمتحة النجاح ، ورعشة العنف ، وبهجة الاستهلاك) . ومنذ سنوات طويلة لاحظ العالم النفسي مظفر شريف عند تحليل برامج التلفزيون الأمريكي ان الوسانط الجماهيرية « باختيارها وتاكيدتها على تيمات معينة على حساب أخرى تؤدى الى خلق وادامة مشاغل لأننا لا تهدى الاوضاع القائمة . فالقيم التي يؤكدها التلفزيون لا تساهم في عملية التغيير الاجتماعي » .

ان المسوقين الدوليين ليسوا مقتنيين بأن هناك شيئاً خاطئاً في نشر متحة الاستهلاك في الأقطار الفقيرة . يقول (بيتير دراكر) « ان فتناة المصنع او المتجر في ليما او بومباى تزيد اصبع احمر الشفاه .. وليس هناك سلعة اخرى تعطيها هذا القدر من القيمة الحقيقة في مقابل سنتات قليلة » . وحقيقة أنها تعانى على الارجع من سوء التنفيذة وليس لديها مكان مقبول تعيش فيه لا تعنى أنها تتفق في سنه . وخبر الاعمال الدولي (البرت ستريديز برج) يقول في مجلة (مصر الإعلان) بأن علينا ان نخلص أنفسنا من « الأفكار التقليدية عن الاحتياجات البدنية للرجل الفقير . فالغذى النفسي لانفاق ماله لشراء راديو ترانسيستور قد يكون أكثر أهمية من القائمة البدنية الناجمة عن انفاقه المال على المأكلات الضرورية » أنها نظرية مثيرة خصوصاً عندما تطبق على قطر مثل بيرو حيث يبدأ عدد غير قليل من الرضع حيثاتهم بمخ مصاب — وربما غير قابل للإصلاح — نتيجة سوء التنفيذة .

ان خلق واجابة رغبات مثل اصابع احمر الشفاه وراديو الترانسيستور بينما ضرورات الحياة الأساسية تتراجع للخلف إنما يدين المؤسس الجماهيري في الأقطار الفقيرة ويعقده . (في بعض قرى بيرو مما

يثير الشفقة ان تشاهد قطع حجارة مدهونة لتبدو وكأنهما راديو ترانزistor . والفالحون العاجزون لفترتهم عن شراء راديو حقيقي يحملون هذه الحجارة دعماً لمركزهم) . ان الشركات الدولية القدرة على ان تحدد ما يعطى وما لا يعطى « الاشباع النفسي » . وانه لأمر مخادع ان نتحدث عن « مطالب المستهلك » عندما يكون هو ذاته معرضًا لاتجاهات التكنولوجيا الحديثة في التلاعب بالناس .

ما هي الآثار الاجتماعية البعيدة المدى للإعلان على اناس يكسبون اقل من ٢٠٠ دولار في العام ؟ الفلاحين الذين يبحثون عن وجود لهم من خلال قطعة صغيرة من الأرض ، سكان الاحياء الفقيرة في المدن الذين يعيشون على مهن شاذة وعلى تكس القمامات ، جيش الخدم ذوي الاجور المنخفضة ، عمال الحصاد ، وعمال المصانع الذين يستقبلون معظم ما يتعلمونه من خلال صور وشعارات الإعلان ؟ ان احدى الرسائل التي تبدو واضحة تماما هي ان السعادة والانجاء ولون البشرة الابيض هي كلها امور متصلة ببعضها البعض . وفي اقطار مثل المكسيك وفنزويلا حيث معظم السكان مازالوا يحملون آثارا قوية من أصولهم الهندية نجد ان لوحتات الإعلان التي تصف « الحياة الطيبة » المعروضة للبيع تصور دائمًا رجالا ونساء شقر الشعر ، زرق العيون ، وأمريكي المظهر . واحد نتائج هذا الإعلان عن أن « الابيض هو الجميل » هو تدعيم مشاعر الانحطاط التي هي أساس العقلية الاستعمارية الراكرة سياسيا .

وفي المجتمعات التي حققت خطوات حقيقة في اتجاه حل مشاكل الرئيس الجماهيري والبطالة واللامساواة تمثل الاستراتيجية التنظيمية الأساسية في تعبئة الجماهير عن طريق تشجيع مشاعر الانتفاء كأفراد وأعضاء في جماعة وطنية . لقد انتبه الزوار المتسالون للصين وكوبا وتانزانيا وكوريها الشمالية الى الحماس الحقيقي للناس للمساهمة في ما قبل لهم مرارا وتكرارا بانها تجارب اجتماعية عظيمة . وفي هذه الاقطار يطلب (بضم الياء) باستمرار من الناس أن يؤمنوا بأنهم « شعب جديد » قادر بامكاناته وطاقاته على تحويل مجتمعاتهم بطرق لم تعرف في تاريخ البشرية ، والنداء الاساسي المدعوم من قبل الدولة هو الاعتزاز الشخصي والوطني . وعلى العكس في المجتمعات التي تكون فيها وكالات الإعلان بمثابة وزارة الدعاية نجد النداء المعاكس هو الذي يصدر . والت نتيجة هي تشجيع الاستخفاف بالثقافة المحلية والتبعية للثقافة الأجنبية . ويحكي المحلل النفسي (ميشيل ماكوني) قصة زيارة له لصانع فخار في قرية مكسيكية يصنع اطباقا مرسومة زائعة من النوع الذي تدفع فيه اسعار مرتفعة في نيويورك . ومع ذلك — ولتكريم زائره — قدم الصانع له طعام الغذاء على اطباق بلاستيك بثبات في محلات (وولورث) . ورسالة المعلن الدولي

الخفية في الأقطار الفقيرة هي بالدقمة « لا انت ولا ما يمكن ان تخلقه يساوى شيئاً ذا وزن . ولسوف نبيع لك حسارة » .

ان الشواهد تتجمع في السنوات الأخيرة بانشاء نسبة ٤٠٪ - ٦٠٪ الافتقر من سكان العالم يزداد سواعداً بالفعل . وفي دراسة لمعهد بروكتر عن مشاكل التغذية الدولية يلاحظ (الان بيرج) انه بينما زاد انتاج لحم البقر في أمريكا الوسطى بشكل درامي خلال السنتينيات فان استهلاك الفرد من اللحم في هذه البلدان قد زاد زيادة هامشية او انخفض . وفي كولومبيا ، وهي أشد الحالات تطرفاً ، زاد انتاج اللحم بين أوائل السنتينيات وعام ١٩٧٠ بمقدار ٩٢٪ . ومع ذلك هبط استهلاك الفرد من اللحم بمقدار ٢٦٪ . والسبب كما يلاحظ (بيرج) هو ان اللحم لا يصب في البطون الأمريكية اللاتينية وانما في مطاعم الهايمبرجر في الولايات المتحدة . وفي الهند حدث هبوط في انتاج واستهلاك اللبن لكل فرد ولما كان البيض يكلف ما بين ٤٠ ، ٧٠ سنت للدستة فان هذه الاسعار تصبح مانعة لاستخدام البيض كمصدر للبروتين . (خلال عام ١٩٦٩ بلغ استهلاك الأمريكي المتوسط ٣١٤ بيضة بينما كان استهلاك الهندي المتوسط ٨ بيضات) . ان تدهور القوة الشرائية الحقيقة لقراء العالم وتتدفق القوى « الهمشية » الى المدن يعني ان عدداً اكبر من الناس يأكلون طعاماً اسوأ من ذي قبل . (في الهند - يقول بيرج - لابد ان يكون للأسرة دخل من اربعة الى خمسة دولارات شهرياً قبل ان تكون قادرة على تناول وجبة ملائمة . لكن اكبر من ٦٠٪ من السكان يكسبون اقل من ذلك) .

ان الآثار المدمرة لمشكلة الجوع في العالم واضحة . ففي البرازيل يمثل الأطفال دون سن الخامسة اقل من خمس السكان ، لكنهم مسئولون عن أربعة اخماس الوفيات . ووفق دراسة (بيرج) فان سوء التغذية هو السبب الأول في ٥٧٪ من حالات وفيات الأطفال من سنة الى اربع سنوات في كل أمريكا اللاتينية . ان المعدلات العالية لوفيات الرضع ذات صلة وثيقة بمعدلات المواليد المرتفعة التي تتميز الأقطار الفقيرة (والعائلات الفقيرة في الدول الفنية) . فالناس في هذه الأقطار ينجبون أطفالاً اكثر بـ ٦٠٪ من يعيش بعضهم . ويقدر (بيرج) ان حوالي بليون فرد في العالم يعانون اليوم من آثار سوء التغذية ، وأن اكبر من ٣٠٠ مليون طفل يعانون من تاخر شديد في نمو أبدانهم بسبب أنهم لا يأكلون ما يكتبهم . ويقول خبير التغذية (مايرون وينيك) : « اكبر ناكلون تندعم الشواهد بـ سوء التغذية في الطفولة يؤثر بشكل دائم على عقول الأطفال الذين عانوا منه » . وحتى كل حالات سوء التغذية الأقل قسوة تسبب التبلد واللامبالاة التي يختار المرافقون الأجانب الأصحاء غالباً ان يسموها كنسلا ، ففي الهند مثلاً يقدر (بيرج) ان نقص فيتامين A هي السبب في العمى لـ ٨٠٪

مليون نسمة ، وان تكلفة العناية بـ ١٠٠ مليون اعمى طوال حياتهم بمعدل ٢٥ دولار في العام هي اكبر من بليون دولار .

وفي نهاية الامر ينفي الحكم على ادعاء الشركات الدولية بأنها محركات للتنمية على ضوء أزمة الجوع في العالم . فالطعام للبقاء على قيد الحياة والمحافظة على القوة هو اكتر احتياجات الانسان ضرورة ، وسوء التغذية الشديد هو في آن واحد نتيجة الفقر وسبب له . فالطائفة واليقطة الذهنية والابداع ترتبط كلها بما يأكله الانسان . كتب جورج اورويل يوما : «اعتقد انه يمكن التدليل عقلا على ان التغير في الغذاء اكتر اهمية من تغير العروش بل وحتى التغير في الديانة » . لقد حدثت تغيرات مثيرة في الغذاء وفي توزيع الطعام حول العالم في زماننا » ، ولقد لعبت الشركات الدولية دورا هاما في هذه التغيرات .

ان مشكلة الجوع - كما بدا يفهم خبراء التغذية - لا تستجيب لاي حل فني بسيط . (ان « الثورات الخضراء » التي كثر الحديث عنها والتي زادت المحاصيل بشكل درامي باستخدام هجائن جديدة ومخصبات وجرارات ... قد فاقمت من سوء توزيع الدخل وسوء التغذية في مناطق عديدة من العالم لأنها قضت على الفلاحين « الهاشميين » الذين لم يكن في مقدورهم تبني التكنولوجيا الجديدة) . ان زيادة انتاج الغذاء لا تعنى بالضرورة طعاما اكتر للفقراء . والدارسون لمشكلة الجوع في العالم مثل العالم المكسيكي (كرافيوتو) يدركون الآن ان مشكلة الحصول على شرورات التغذية الجيدة ينفي ان تعالج مشكلة بيئية ، بمعنى ان سوء التغذية هو ثمرة تفاعل دقيق بين مجموعة من الاختلالات الاجتماعية والاقتصادية وال الغذائية . لقد أصبح واضحا انه يستحيل تحسين الغذاء دون تحسين توزيع الدخل والعملة والأوضاع الصحية . ولهذا فإن الأفكار التي راجت عن التنمية خلال السنتين يعاد النظر فيها الان على ضوء مكتشفات جديدة . مثلاً كان يظن ان الامهات في أمريكا اللاتينية يعطين اطفالهن الرضيع ثريدا قليل البروتين بدلا من اللبن بسبب جهلهن . وبدا الحل الواضح عنده هو حملة من منزل الى منزل تدعو الى شرب لبن اكتر . لكن انصح للدكتور (كرافيوتو) ان لدى نساء المندوب في ريف المكسيك فهنا افضل من هؤلاء الاطباء ذوى النوايا الحسنة الذين يقدمون لهن النصح . فالسبب في ان الامهات لم يتمحسن لاعطاء اطفالهن لبنا هو ان كثيرا من الأطفال كانوا يموتون من الاسهال . فالبروتينات مثل البيض واللبن واللحوم مرتع ممتاز لنمو البكتيريا ، بينما المواد قليلة البروتين مثل التريرد ليست أماكن ملائمة لنمو الجراثيم . وهكذا يستنتج (كرافيوتو) ان ثمن بقاء « الهاشميين » في مجتمع غير قادر او غير راغب في تحسين الاحوال الصحية هو سوء التغذية .

وبينما يظل من المهم أن نفهم هذه العلاقات البيئية التي تساهم في مشكلة سوء التغذية ، فإن السبب الرئيسي للجوع يظل كما كان دائمًا : أقل مما ينبغي . والسبب المعتمد في أن الناس يأكلون أقل مما ينبغي هو أنهم ليس لديهم ما يمكن من النقود . فالتدبر المطلق في استهلاك الملايين الذين يمثلون نسبة من ٤٠٪ إلى ٦٠٪ الأفقر في العالم هو نتيجة مباشرة لزيادة التمترز في توزيع الدخل . إن غذاء الطبقة الوسطى في أجزاء كبيرة من العالم يتحسن بشكل درامي . فالاجيال الجديدة من اليابانيين أطول قامة وأكبر وزنا من الأجيال السابقة ، أما الشرائح الدنيا فقد أصبحت بتأثيرها على قيد الحياة أكثر صعوبة .

ان (ماريا سوزا) أم — عمرها ثلاثون عام — لخمسة أطفال (بعد وفاة طفلين) وتعيش بدون ماء ساخن وبدون مجرى أو كهرباء في كوخ من الطين في شمال شرق البرازيل . وفي عام ١٩٧٢ أجرت صحيفة « وول ستريت جورنال » مقابلة صحافية معها ، وعما قالته : « ان الاحوال أسوأ اليوم مما كانت . فنحن الان نحصل على بيتضئين في الأسبوع ، ولا نستطيع شراء برتقال أو موز » . ان احصاءات البرازيل توضح ان منطقة شمال شرق البرازيل تنمو بمعدلات أسرع من معدل النمو الوطني الهائل الذي متواسطه ٩٪ سنويًا في الفترة ١٩٦٨ - ١٩٧٢ . ومع ذلك يقول تقرير وزارة الخارجية الأمريكية عن هذه المنطقة : « بالنسبة لهؤلاء العمال الذين يعملون كاملاً أو بشكل جزئي من بين الثلاثين الأدنى اجرا من قوة العمل ... لم يزد الدخل الحقيقي في السنوات الخمس الأخيرة وربما انخفض » . وتلاحظ صحيفة « وول ستريت جورنال » أن المصانع التي اندفعت إلى الظهور في المنطقة نتيجة حواجز ضريبية حكومية وعوامل أخرى تستخدم الان حوالي ٩٠٠ الف عامل . لكن حوالي ثلثي هؤلاء العمال يحصلون على أقل من ٣٠ دولار شهرياً ، وهو الحد الأدنى الذي تعرف به احصاءات الحكومة لكي يبقى الإنسان على قيد الحياة في المدن . وفي المزارع يعيش ٨٠٪ من العائلات على أقل من ٥٠ دولار في العام . ومعدل وفيات الرضع هي ثمانية أمثال مثيلاتها في الولايات المتحدة . ووفقاً لخبر تغذية يعمل في هذه المنطقة ويدعى (نلسن شيفز) فإن « ٢٠٪ من أطفال الحزام الساطع للمنطقة يعانون من سوء التغذية إلى حد اتلاف أمخاهم بطول الحياة . وأكثر من هذا ان ملايين في المنطقة يعيشون فريسة امراض منهكة تستنزف طاقاتهم وتؤدي إلى الوفاة المبكرة » .

وعن واحد من هؤلاء — مانويل جوزي ٣٧ سنة — تتحدث صحيفة وول ستريت جورنال) في تحقيقها السالف الذكر فتقول انه بلغ من

الضعف بسبب الجوع حدا لم يعد قادراً معه على العمل في حقول تصب السكر حيث يمكن أن يكسب ٦٠ سنت يومياً ، وهو « يمشي حوالي ١٥ ميل في طريق دائري الى (ريسيف) ثلث مرات أسبوعياً للشحاذة حتى يغول زوجته الحامل وأطفاله الثلاثة . أما أطفاله الخمسة فقد ماتوا » .

وينبغي القول ان الشركات الدولية قد عقدت مشكلة الجوع في العالم من ثلاثة نواحي . فولاً ساهمت هذه الشركات في تمركز الدخل وزيادة البطالة . وثانياً من خلال سيطرتها على مزيد من الاراضي الزراعية في الدول الفقيرة عقدت الادارة الرأسمالية للزراعة مشكلة توزيع الغذاء . فالأنساب تجاريها هو زراعة محاصيل عالية الربح للتصدير بدلاً من زراعة قمح أو ذرة أو ارز لاغلة سكان محلين ليس لديهم قدرة على دفع الثمن . في كولومبيا مثلاً نجد أن تخصص هكتار لزراعة القرنفل يحقق ايراداً قدره مليون بيسوس في العام بينما تؤدي زراعة هكتار قمحاً أو ذرة الى ايراد قدره ١٢٥٠٠ بيسوس . ونتيجة لذلك فان على كولومبيا مثل معظم الأقطار الفقيرة في أمريكا اللاتينية ان تستخدم النقدين الجنبي الشحيح لاستيراد مواد غذائية أساسية . ان توجهات التنمية لدى الشركات الدولية تتمثل في زيادة انتاج مواد كمالية مثل الفراولة والزبابق التي يطلبها سوق المدن الدولية . لكن النقود الناتجة لا تتدفق الى الفلاحية الجائعة ، وهمّلاء الذين تعودوا ان يعيشوا على الخضروات والفواكه المحلية يجدون الان أسلوبها نفق طاقتهم . ويختبر الخبر الزراعي (رودولفو ستافنهاجن) من ان المكسيك على وشك ان تواجه ازمة غذاء حادة لأن الادارة الرأسمالية للزراعة التي تسيطر على نصيب متزايد من الانتاج تتخذ من الدولارات — بدلاً من البروتين والسعر الحراري — مقياساً لما يجب ان يزرع ، وان ما يزرع من غذاء يصدر بشكل متزايد .

واخيراً فان سيطرة الشركات الدولية الايديولوجية من خلال الاعلان قد ساعدت على تغيير العادات الغذائية للفقراء بشكل سيء . وابتداءً من عام ١٩٦٦ بدأت شركات الغذاء الدولية بحوثاً عن اغذية بروتينية قليلة الكلف مثل حبوب حنطة للأطفال والمشروبات الخفيفة وتشبيه اللبن والطواوي والشوربات .. الخ . وفي عام ١٩٦٨ ظهرت مجموعة من هذه المنتجات في السوق . لقد استجوب (بيرج) عدداً من شركات الغذاء والدواء التي حاولت ادخال هذه المنتجات في الهند ووجد ان « صورة الشركة الدولية هي اهم عامل يؤثر على قرار الشركة في التدخل » . وبينما هناك « خط قوى من المسئولية الاجتماعية » يشد بعض المسؤولين في هذه الشركات لهذا العمل الا ان حقيقة ان الدافع الأساسي للعمل هو تجميل صورة الشركة تعنى ان « مساهمة الشركات الدولية في التنفيذية

الوطنية هي على الأرجح رمزية » . لقد اعترفت الشركات التي تم استجوابها بأن منتجاتها الجديدة موجهة إلى مستويات الدخل المتوسطة والأعلى . وقال لنا أحد مدیري شركة بريطانية من هذه الشركات الدولية: « إنها لحقيقة محزنة أن معظم منتجات التغذية التي تسوقها الشركات التجارية موجهة إلى الجزء من المجتمع الأقل احتياجاً لها » . وقال مدیر آخر أنه « حتى لو حصلنا على مدخلات هذه المنتجات مجاناً كان تكلفة التعبئة وحدها تجعلها فوق طاقة الغالبية التي هي في أشد الحاجة إليها » .

ويقول (دريك جيليف) — أحد خبراء التغذية المرموقين : « إن صناعة الغذاء في الأقطار النامية قد أصبحت كارثة ... علامة سلبية ». بهذه الشركات تستخدم حملة الإعلانات للاستقلادة مما يسميه (برج) « الوعي الغذائي » . وتبين أبحاث (روى) في غرب البنغال أن العائلات الفقيرة تشتري تحت تأثير حملات الإعلان أطعمة أطفال من انتاج هذه الشركات بأسعار باهظة بينما يمكنهم أن يشتروا لبن الأبقار بأسعار أقل من ذلك كثيراً . لقد أغرتهم الإعلانات — بكل زائف — بأن الغذاء الملعوب ذو قيمة غذائية استثنائية . وفي منطقة الكاريبي — كما يقول برج — تستخدم الشركات مرضات للحصول على أسماء الامهات حديثات الولادة من المستشفيات ، وللذهاب إلى بيوتهن لاعطائهن عينات مجانية ومواد اعلانية .

وفي دراساته عن تغير العادات الغذائية في قرى المكسيك وجند (كرافيوتو) أن السلطنتين التي يريدها الفلاحون ويشركونها بمجرد تعرضهم لرسالة الإعلان هي العيش الآبيض والمشروب الخفيف . وهكذا يحل العيش محل كعكة الذرة ، وربما كان في هذا بعض الكسب من ناحية البروتين والفيتامينات وإن كانت هناك خسارة من ناحية الكوليوم . لكن أهم أثر لهذا التغير في العادات الغذائية في القرى الفقيرة هي أن العادات الجديدة تستهلك نصباً أكبر من الميزانية الغذائية للأسرة على ضعفها فالكوكاكولا مثلًا هي من ناحية الثقة الغذائية وسيلة لاستهلاك سكر مستورد بسعر عال . إن الناس يحبون طعمها هناك لكن شعبيتها تتعدد كما يوضح (للبرت ستريز برج) إلى حملات الإعلان لهذه الشركات الضخمة . وهو يقول بارتياح : « لقد كان معروفاً منذ أمد طويل في المقر مناطق المكسيك حيث تلعب المشروبات الخفيفة دوراً وظيفياً في الغذاء .. إن الأنواع الدولية من المشروبات مثل الكوك ووالبيسون هي القائدة لا الأنواع المحلية . وبالمثل فإن الصبي للإجئ الفلسيطني ماسح الأحذية في بيروت يوفر بشعاع قروش من أجل كوكاكولا حقيقة بسعر ضعف الكولا

المحلية » . والنتيجة هو ما يسميه خبير التغذية (جيليف) « سوء تغذية لأسباب تجارية » . فليس من الشاذ الآن في المكسيك — كما يقول أطباء قرى الريف — أن تبيع العائلة القليل من البيض والدجاج الذي تعهدته لشراء كوكاكولا للوالد بينما الأطفال يذبلون لنقص البروتين .

ان الشركات الدولية تتقول انها غير مسؤولة اذا اراد اناس بدائيون اشبع اذواهم على حساب اطفالهم وصحتهم ، وهى تتقول انها كلما حاولت ان تبيع غذاء لا تجد المشترى . لكن الحقيقة هي ان هذه الشركات تستثمر بزيارة في حملات اعلان لبيع منتجات ذات قيمة هامشية غذائيا لاناس هامشيين اقتصاديا . ومكمال على ما يسميه (برج) حملات « التعليم المعادى للتغذية » التي تقوم بها شركات الغذاء الدولية ظهرت اعلان عن دقيق الذرة به صورة طفل قوى نشيط لاعطاء الانطباع الزائف بأن هذا الغذاء التقليدي ملأ بطون القراء هو بالفعل شيء جيد لهم . ويدعى (البرت ستريذر برج) في مجلة (عصر الاعلان) ان قرى العالم وبقائده « حريصة على ان تصبح مستهلكة » ، والمشكلة كما يقول هي « ايجاد منتجات يمكن تسعيرها في حدود قدرتهم المالية ومع ذلك تكون قادرة على تغطية تكلفة الاعلان وتحقيق ربح مناسب » . لقد نجحت حملات الشركات الدولية في زيادة استهلاك العيش الابيض والحلوي والمشروبات الخفيفة بين انقر الناس في العالم ، وذلك باقناعهم ان المركز والملاينة والمذاق الحلو اهم من التغذية .

لقد استخدمت الشركات الدولية روانعها الضخمة للسلطة — رأس المال المالي ، التكنولوجيا ، المهارات التنظيمية ، ووسائل الاتصال الجماهيرية — خلق مركز عالمي للتسويق حيث فقراء العالم مدعاونون لشراء وجبات خفيفة باهظة الثمن ، وخلق مصنع عالى به أقل القليل من العمالة البشرية . ويتضح ان رؤية المديرين الدوليين لما يسمى بـ « العالم الواحد » هي في الحقيقة رؤية لعالمين مختلفين ... احدهما يصور الرخاء المتزايد لطبقة متوسطة دولية صافية العدد ، والآخر يؤسّس المتزايد لغالبية العائلة البشرية . فمتطلبات الربح ومتطلبات البقاء على قيد الحياة هي في تناقض واضح .

فِي ذِكْرَاهُ الْأُولَى :

فاروق منيب بين رحلة الابداع .. وعذاب الموت في الغربة

محمد صدقى

بين الكثير من الكتاب المصريين الذين تجاوزوا على جبهة العمل الثقافي بشناق استمرار رحلة التعبير الامين عن حلم الشعب المصرى في العدل الاجتماعى والحرية منذ الخمسينات حتى اليوم .. كان الكاتب القصاصى فاروق منيب ، الذى تحمل بشرف واصالة قدرة الصمود وعدم الاستسلام لقسوة ظروف المعاشرة الثقافية والحياتية ومطاحنة عذاب الموت في الغربة ..

تعرفت بالفنان فاروق منيب ، الانسان الفلاح الطيب القلب ، الثابت الرأى ، الذى لم يعرف اليأس طريقة الى وجدانه في صيف عام ١٩٥٤ .. وازدادت صداقتنا توطدا حين أصبح رفيقا لنا في ندوة ادبية مغلقة كنا نعقدها مساء كل اربعاء ، نحن ستة من الكتاب والشاعر الشبان هم جيلى عبد الرحمن ، وتابع السر الحسن ، ونجيب سرور ، وسيد جاد ، وبدر نشأت ..

كان مقر الندوة أحد مقاهى حى عابدين ، وكانت مقهي فقيرة غريبة الطابع ، تقع في نهاية حارة ضيقة منسوددة ، تسهر حتى الصباح لا باب لها حتى تفارق ، يتردد عليها عدد من عمال النجاشى والببويات والمعمار ..

كنا نسمى هذه المقهي — مقهى الحرامية — اذا لا أحد يعرفها او يتردد عليها من أصدقائنا المهتمين بالثقافة ، نقضى سهرتنا فيها نحن الستة فقط .. نقرأ لبعضنا انتاجنا من القصص والقصائد والمقالات ، نتناقش ونتشاجر وننسالمر حتى آخر الليل .

اذكر جيدا عن تلك الفترة ان فاروق منيب كان قادما مثل اغلبنا الى القاهرة منذ نحو عامين من قرية انشاص بمحافظة الشرقية ، وهي قرية تقع بين اقطاعيات الامرأة المالكة التي كانت تكثر الاحاديث بعد قيام ثورة يوليو عن مأسى حياة فلاحيها ..

كان فاروق منيب بقلمته الطويلة وبنائه الوثيق التركيب ، بصوته الجمهوري الواضح الموجي بالصدق والبساطة ، فلاحا خالصا في ملابس ابناء المدينة .. غضوبا بالصدق لغير ما يراه حقا ، يجمع بين اهابه كل ملامح وصفات والده الفلاح المزارع الذي لا يملك ارضا ، غير بعض فنادين ، تعد على اصابع اليد الواحدة ، والذى كثيرا ما حدثنا عن حیاته وكفاحه الباسل من اجل تعليم اخوته .. لكنه - فاروق - كان يؤمن ايمانا عميقا انه صاحب حق في ان يعيش كريما ، وتعيش معه الناس كرماء على غير ما رأهم في القرية أيام طفولته وصباه .. كان يتحدث بينما رافقنا الواقع الذي نعيشه ، آبدا دائمآ ان يسير كل شيء الى افضل .. وأنه رغم احداث الثورة التي تتدافع امواجها وتبارات عواصفها في وجوهنا .. فلابد علينا ان نعيش بعزيمة جسورة وصبوره على مجاديف قوارب احلامنا وسط العاصف ، نسيطر عليها باصرار .. حتى تصل بنا الى مراقع تحقيق الظم بالعدل الاجتماعي ، والطموح الى حريات اوسع في التعبير وممارسة الوجود المشرف ..

* * * في تلك الفترة كان فاروق منيب ينشر قصصه في مجلات روزاليوسف ، والثانية الوطنية والاداب ، والعربى ، والاذاعة .. كما كان يختلف الى ندوة رابطة الادب الحديث كل ثلاثة ، وندوة نجيب محفوظ في كازينو اوبرا كل صباح الجمعة .. بالإضافة الى لقاءاتنا اليومية ظهرنا في مقهى - القمر - امام المحكمة المختلطة .. وهو اللقاء اليومي الذي كان يضم عادة الفنانين التشكيليين بمصطفى حسين وحسن ح لكم كما اصبح عضوا في جمعية الادباء ، ونادي القصمة ، ثم انضم بذلك الى اسرة الصفحة الادبية بجريدة المساء التي نشرت الكثير من قصصه وتحقيقاته الادبية . حتى ظهرت له اول مجموعة قصصية باسم - الديك الاحمر - عام ١٩٥٦ تلك التي احتفى بها عدد من النقاد والكتاب .

هكذا بدأ نجم فاروق منيب يمتد ، توالي نشر قصصه ، اصبح معروفا بين الكتاب والنقاد ، بدأت هموم ابداعه الفنى تعلو نغماتها في مناقشاته ، بدأ في كتابة مسرحية لم يتها باسم - التفتیش - وفي تلك الفترة تزوج بزميلته السيدة ثريا حمدى ، وترك كلية الحقوق بعد عامين دراسيين ، ليلتحق بكلية الاداب التي تخرج منها عام ١٩٥٨

كانت معلم حياته التعليمية والثقافية والاسرية قد تحددت أكثر ، وتبثورت أفكاره الأساسية مع ظروف وأحداث تلك الفترة ١٩٥٧ - ١٩٥٨ في الحلم بوجود تجمع للمثقفين المصريين الذين على شاكلته ، يدافع عن حقوقهم ، ينظم تواجدهم في الحياة الثقافية .

كان يردد كثيرا في تلك الفترة « ان تواجدى في أسرة تحرير المساء ، وأنت في روزاليوسف ، وغيرك ، وغيرى في جمعية الأدباء ونقابة الصحفيين لابد ان تجمعت دلالة ذكرية لهما ملاحمها الخاصة ، لابد أن يكون له اثره الفعال والابيجابى .. ان تأثير المثقف المصرى قيمته في أنه هو الذى يكون الرأى العام بالمقالات والأحاديث والتحقيقات الصحفية .. بالخبر .. بالقصة .. بالقصيدة .. لأن تأثيرنا ان لم يشارك في التعبيرات السياسية والاجتماعية بشكل فعال ، فهو على الأقل سيفسر الحاضر ويرسم صورة موحية بالمستقبل ..

كان يتحدث كثيرا بهمومه وأمانيه ، كان يشكو صداعا دائما يوجعه ، يؤرقه .. كان يشكو مرضًا يسميه صمت المثقفين على ما يحدث ..

كان دائما يؤكد بأن المثقف الذي لا قضية له يحيا ويعمل من أجلها هو مثقف سلبي لا منتمي ، يعترض به قارئه صدفة ، ويعرفه صدفة ، لانه كاتب لا ينتمي الا لأهوائه المتغيرة ومصالحه المتغيرة ، المترددة الغایات ..

« عالم فاروق التصصى)

خلال الفترة من عام ١٩٥٦ حتى ١٩٧٨ نشرت لفاروق منيب ستجموعات تصصصية هي الديك الأحمر ، وزائر الصباح ، وأحزان الربيع ، وآدم الصغير ، وعبروا سبيل ، وآدم الكبير .. وهى المجموعات التى تحدد ابرز معلم دنياه التصصصية فنيا ، وما وراء روایاه الابداعية ، و موقفه من الفن والحياة ..

ذلك بالإضافة الى قصصه القليلة الأخرى التي نشرها خلال مرضه في الغربية ببعض الصحف والمجلات المصرية والعربية ، او اذيعت من القسم العربى بالاذاعة البريطانية ، ومقالاته ويومياته بجريدة الجمهورية ..

أبرز ملامح هذا العالم التصصى كانت روعة اخلاقه الشديد المتفاني في تصوير حياة الريف والنلاح المصرى حيث نشأ فاروق في قريته بين أسرته، ومارس احساسات الطفولة والصبا وبداية مرحلة الرجلة ..

القرية المصرية بكل تفاصيل عالمها ، الفلاح بمانعه البسيطة ، واقعه المادى وتراثه الانساني الفلاح الأصيل بعذابات وجوده ، بوداعته ، بجهه للأرض ، وسعادته بالمحصول ، بعلاقة الناس هناك بالزرع والضرع ، بالشجرة والثمرة والبقرة ، بالشادوف والتورج والشاة والحمار ، حتى الكلاب والقطط والطيور تجد لها ابطالا يفيض نهر الحياة بهم في قريته مصطدمين بالواقع يؤثر فيهم ، يستجيبون له ويقاومونه ، ويصور فاروق ذلك التأثير والتاثير الى قارئه في بساطة وصدق وبراعة فنية .

في حوار ابطاله الذى يجريه سهلا بسيطا مفعما بالصدق الواقعى ، وفي غلوية فنية لها ايقاعها المميز والمؤثر .

* في العديد من قصص فاروق منيب تلتمع المعانى الإنسانية والأحداث والحوارات بينه وبين أبيه وأمه وزوجته وأولاده .. بين جرانه .. وعامة الناس من بسطاء الريف ، كما تتجاوب العلاقات الإنسانية وتضطرم بين الموظف الصغير والعامل مستقرر خلال وصفه الدقيق البارع عصير القيم الإنسانية ، والمشاعر العذبة البسيطة والموحية بجليل المعانى والتجارب .

* لكن الكثير من قصصه أيضا كانت تستخدم الطبيعة المصرية في الريف ، كاطار بارز موئل بالتفاصيل الدقيقة الجوهيرية والذى في عمقه أحداث القصص .. كان وصفه للطبيعة المصرية في الريف منذما للتعبير عن سخائتها وكرم عطائها للنلاح المؤمن بها .. العاشق لها ، وعن الفتة في جهد الإنسان المبذول في العمل الشاق ، ومن قدرات ذلك الإنسان الرائع ، وصدق ايمانه بالحياة الحاضرة رغم قسوتها ، ثم عميق ايمانه الاذلى مع ذلك في المستقبل .

* غير أن الأحداث الوطنية والقومية لا تقتدعا تصصن فاروق منيب ، نهى عادة ما تأتى كخلفية مؤثرة وموحية في أحداث قصصه .

* ثورة يوليو ١٩٥٢ بما سبقها من واقع عاناه الشعب ، وما أرهقت به من تنازلات وصادمات وأحداث يرثى عنها ، أو يصارعها ، أو يحلم بغيرات فيها ، تلوح كأضواء المرايا العاكسة في ثنایا الكثير من تصصنه .. كل تلك القصص التي تناولت بشارة أو إيحاء أحداث عدوان ١٩٥٦ ، والقرارات الاشتراكية ، ونكسة حرب ١٩٦٧ .. وحرب أكتوبر ١٩٧٣ .

* حقيقة .. كان فاروق منيب من بين اكثرا كتاب القصص القصيرة زملاء مرحلته المهمومين بمصر حبا لحياة القرية ، وادراكا لفهم نفسيات اهلها ، ولذلك كان تعبيره عن التربية والفللاح المصري ميلاده وملاعب طفولته ، جبه وزواجه ، ووناته ، زراعته وتجارته ، حزنه وفرجه ، صور تتسوّح منها الرائحة الحقيقة للريف المصري وحياته .

كانت اهتماماته بهموم الناس في قريته عامة وفي مجتمعه الخاص بين زملاء عمله وأصدقائه وقراءه تجد انعكاسها في أطياط ذلك الحزن الرقيق والمؤثر ملحوظة بين ثنایا قصصه ، كما هي واضحة في عناوين الكثير منها ، مثل قصص « تأملات حزينة - الجرح والورده - لحظة تعب - سام - ایتسامة شاحبة - احزان الربيع - قرنفلة في وادي الموت - احلام ضائعة ... »

ومع ذلك .. فروح فاروق الشامخة النبيلة ، التواقة المشوقة لمباحث الحياة وروعتها .. هي كتهابات الكثير من قصصه ايضا ، ومصائر ابطاله من يعانون من ضراوة الواقع قوية حساسة رقيقة ، دؤوبة الصبر ، مصرة على العدل ، تأبى عادة الا ان تنهل للحياة تردد بها ، تتصارع معها ، تقاوم الاحباط ، وتستجيب للمعاناة حتى تنتصر في النهاية ، او تموت تاركة بذرة امل خصب .. عابرة ابدا جسر الرجال نحو آفاق الحلم بعالم عادل وسعيد ..

* ملجم هام آخر من عالم فاروق منيب القصاص .. هو يحكى لك بكلمات جملته البسيطة التركيب ، السهلة التعبير ، وببساطة انسانية مؤثرة ومحوية .. لكنها في بساطتها لا تقل في عمقها الذي تؤثر به عن بساطة ذكاء القارئ اللماح ..

انه وهو يحكى لك عن عالم الاطفال يعطيك حزن الكبار ، كائنا الزمن والواقع المأساوي قد اشاغ تجارب اولئك الاطفال وهم لايزالون في عمر الزهور ..

لكن الاروع من كل ذلك ان فاروق يحكى لك في قصصه عن الاطفال ، وكأنك تجد نفسك وانت تقرأ كائنا قد تحولت الى طفل كبير صديق له ، تعرفه ، وقدر ماتزال على ممارسة الدهشة والانبهار من عالمه الذي يصوره ، او يحكى لك عنه ..

* حتى وهو يصور لك مأساة الرجل العجوز ، والمرأة الصبية العاشقة ، والجروح من ظلم قديم قاهر .. تتعدّب انت ايضا بالحزانهم

وأشواطهم .. فهو يعرض لك تلك الصور والأحداث ببساطة كأنها هو يحكى لك طرائف مأسي الكون وعجائبه غير المضنية .. يجرفك معنى المأساة ، وهو يربت على ظهرك .. يحتضن ذراعك بذراعه .. مبتسما .. تشدد وانت تتأمل معى .. هذه بضع من حياتنا التي لابد ان نتقبلها ، نحياتها ، ونحن نحاول ان نغيرها كما عاشها ابطال تلك القصص ..

عن المعاناة .. والفرية .. والنهاء ..

* . . . وأغيب عن عالم فاروق منيб ورفاق رحلته الابداعية في عالم القصة اكثر من خمس سنوات لا القاء ، وان كنت أتابقه فيما اسمعه على بعد بعيد عن نشاطه الابداعي وحياته الخاصة ، او يصل الى خلسة مقرعوا خلال رحلة منفأى معتقلًا بالواحدات حتى اعمود القاء في منتصف عام ١٩٦٤

أعود للقائه زميلاً محرراً معه في « الجمهورية » يأخذني نسهر ذات مساء سهرة طويلة على شاطئ النيل قرب منزله بالمعادى ..

في غمرة وجد انساني وثقافي راح يمشي معى على شاطئ النيل صديقه الذي طالما باح له بمكون خواطره نحوه ونحو ناسه ، يسألني ويسألنى بالاشواق الفياضة عن تجربتي ، ثم يفيض خلال همومه واحزان معاناته خلال تلك السنوات الماضية يهمس ويهدر يحكى .. ويحكى ..

« هكذا في أول يوم من أيام عام ١٩٥٩ أفلجأ يا عزيزى بعجزى عن رؤية الكثير من الوجه .. لم تكونوا وحدكم .. كانت الغيمات السوداء تظلل السماء كلها حتى نزل المطر .. ثم هكذا تلقى بعد كل ذلك في ضوء القرن وستر الليل ، ومصر رغم ذلك رائعة بتحقيق حلم استقلالها الوطنى وقرارات التأميم ، والسد ، وسياسة عدم الانحياز ، والتصنيع والتعليم والامل في ثورة ثقافية ، والمسرح قد بدأ يزدهر وكتاب القصة تتواكب أعمالهم .. هل تتصور أنت فى كتابة مسرحية عن تفتيش الملك قرب قريتنا .. وهيا أين قصصك تنشرها في مجموعة جديدة ، هاهو حلمنا بمصر القوية تبدو تباشير أضوائه في الأفق وان بعدت رؤياه ، اكاد ابصراها رغم سدول أستار الليل .. ومع ذلك اشعر أنت منفى داخل ذاتي ببواجع وأفراح غامضة ، لا يستطيع قلمي أن يبوح بكل نجواه كما اريد على الورق مطبوعاً منشوراً لك الناس .. المجموعات التي قدمتها لك ليست هي كل امكانياتي في المطاء ..

* . . . وأحاديثنا معاً بعد ذلك شتى تتواكب ، حتى يبدأ بعد شـ-هور يشكوا لي من الم مرض الكلى الذى بدا ينفص عليه لياليه ويعالجه دون

جدوى ، موزع المشاعر بين القلق والأمل ، ومشاكل العلاج ومجموعته «الجديدة» «أحزان الربيع» تنشر ويحتفى بها النقاد ، لتتوالى بعد ذلك قصصه و يومياته بالجمهورية ، و يلمع أكثر اسمه ، تتوطد علاقاته الحميمة بكتاب القصة في مصر والعالم العربي ، يفيض حماسه ، و مؤازرته لـى تسعدنى وهو يتحمس لباب «نادى أدباء الأقاليم» الذى أشرف عليه فى جريدة الجمهورية ، يسافر مع مشاركا فى عدة ندوات ولقاءات بالأدباء والشعراء فى مدن محافظات مصر النائية ، مسعيا بالسفر مشتاكا إليه بروح فدائية دون أن يشكو آلام المرض التى بدأ تزداد عليه و تبدوا علاماتها على بشرته رغم صعوبات السفر و غمرات اللقاء بالأدباء الشبان والعودة بعد منتصف الليل بوسائل مريحة و متبعة ، حتى يتأكد له تشخيص الأدباء بمرض الكلى و خطورته ، وأنه لابد له من السفر للعلاج بالخارج مع صعوبات تنفيذ ذلك ..

* هكذا يدخل فاروق دوامة معاناة المرض وآلامه الجسدية والنفيسية ، ومعامل التحاليل ، والعينات الطبية ، وصورة الكلى من خلف وصورة الكلى من الجانب ، حتى يدخل المستشفى العسكري بالمعادى وأزوره مرات لأنعدب كل مرة بلقائه وهو موجوع مشدود إلى أنابيب تغير الدم .. تروعني آثار غرس الإبر الزرقاء الدامية في ذراعه ، وقراءة تقارير الأطباء ، وروشتات العلاج واحاديث الزوار ، بما تعكسه على نفسه الشفافة من قلق نفسي ، مع اصراره على الاستمرار رغم ذلك في مواصلة الكتابة ليومياته بالجمهورية ، واحاديث الآمال الغريبة في المستقبل بعد الشفاء لازالت على شفتيه ..

الشفاء .. والأمل .. والصبر على المعاناة ورحلة طويلة مضنية مع اجراءات الروتين من أجل العلاج بالكلى الصناعية في لندن على حساب الدولة ..

ذلك كان هو الأمل الوحيد أمامه وأمامنا ..

تجربة مواجهة الموت في كل لحظة ، والتهديد بخطر عجزه عن السفر ثم السفر والمعاناة في لندن حيث عدد الأصدقاء يقل .. تصبح العلاقات الحميمة كلمات على ورق الرسائل .. يالها من تجربة تعجز حروف الكلمات منها أوتيت من قدرة على التعبير عنها .. التجربة التي غالبا ما ترمي بين تقدر عليه في جب مظلم من الاكتئاب واليأس وتفضيل واحدة الموت على عذابها وقلتها ..

ولكن فاروق منيب بقبلي الكبير العامر بالصبر والقدرة المذهلة على التحمل يستطيع أن يواجه مأساة قطع تكاليف العلاج عنه مرات .. لولا بسالة وقف زوجته الونية وانسرته وبعض أصدقائه إلى جواره ..

مستعيناً فاروق في صبره بقلمه يظل يواصل الكتابة بمسرح طفولي رغم قسوة آلامه وهو يظل يواصل العلاج في شقته بالحديض ضواحي لندن شهراً وراء شهر ، يقوم صباحاً يدخل الخيمة الطبية المقامة في فناء المنزل، لكي يعهد إلى جهاز فيها يسحب دمه وينقيه ، ثم يعيده إلى شرائين جسده ..

يفعل ذلك يكرره ثلاث مرات كل أسبوع متقدراً على الصبر الأليم دوره للحصول على كلية بشرية بديلة ، حتى ينالها بعد شهور عذاب البيم دائم ، في جو عزلة مفروضة ، حتى يحصل أخيراً على الكلية البشرية ، وتجري له عملية زرعها في مستشفى « روبل » بلندن .. لكن مضاعفات العملية تؤدي إلى تقليل ممتلكاته الجسدية مبدئاً أمراض أخرى أخذت تتواكب على تعذيب جسده المنهك .. فيصاب بعدة أمراض تقارب بقارب رحلته المضنية الدامية إلى شاطئ فردوس النهاية .. بعد أحد عشر عاماً من عذاب الغربة ، ومنفى المرض ، وألام الاشواق للأمل ..

— المراfa الأخير —

وصل قارب رحلة العذاب بفاروق إلى مرفأ النهاية .. فماذا كان يتوج حياته العاصفة وأخذناه عنه من رسائله لأصدقائه المناضلين والأدباء ..؟

رسائله التي لو جمعت لسجلت سفراً رائعاً يحكى لنا عن الدعوة للصمود ، والصبر على المعاناة ، وحب تراب مصر وأهلها ..

ان أروع رسالة تركها فاروق منيب .. رسالة لم يكتبها بقلمه ، وإنما كتبها بلحمه الذي عانى ، ودمه الذي غيره آلاف المرات في شرائين جسده ..

تلك الرسالة هي وصيته لزوجته ولديه في آخر ساعات عمره .. أريد أن يدفن جثمانى هنا في لندن ..

لماذا اختار فاروق منيب هذا الاختيار الغريب .. وهو المتيم بحب مصر وأهلها ..؟

ذلك سر الرسالة التي أراد أن يظل جسده يرسلها من مثواه هناك بينما في القاهرة ، كلما تذكرناه في ذكراه ، أو في أي مناسبة .. رسالة

انه عايش مقاوماً ، طيباً ، محبًا للجميع .. لا يطلب شيئاً بشكوى ..
دون أن يضعف ، أو يغضب أى لمعاناته ، أو يكتب سطراً يعبر من
خلاله عن ضيق أو عتاب ..

* بل لقد أهدانا فاروق في آخر أيامه وهو يتقلب على جمر المعاناة
رائعته التي ظل يكتبها شهوراً - رواية أيام الأمل - التي أودع فيها
كل أسرار آلامه التي كتمها عن أقرب المقربين إليه .. وهى الرواية التي
تحبس لنشرها الفنان حسن فؤاد في مجلة صباح الخير ، والتى تصور
عمق وصدق مشاعره في المرحلة الأولى من محنته منذ اكتشاف المرض
القاتل .. حتى صدور القرار بسفره وعداب مغادرته وطنه باحساس
أنه قد لا يعود ...

* خاتمةأخيرة

* سوف أظل أقول ... لا

في آخر قصة تصميرة كتبها فاروق منيب ونشرت بجريدة المساء بعد
وفاته يوم ٢٦ سبتمبر سنة ١٩٨٣ بأسبوع تحت الاسم - آه .. يازمن -
يتحدث فاروق بين سطورها الدامية وكأنه يرشى نفسه .. او يسجل
آخر مقولاته .. يقول :

« .. مرت أيام اعوام القهر التي ت يريد ان تحني قامات الرجال
الشجعان ، كما مرت الأيام التي تصنع الارادة والصبر والذكاء ..

هذه الحروف هي سبب سعادتي وشقائي ، حروف الكلمات التي
منها كلمة واحدة يمكن ان تؤدي بالانسان الى حبل المشنقة .. حيث عادة
يبدأ الكتاب بكلمة نعم .. ولكنني بدأت بكلمة لا .. وسوف اظل اقول
لا .. وانا اعمل ..

.....

وآه .. يا زمن .. بونقة الحزن تكبر ونا اريد ان انام لاصحو فاكتب
.. واكتب ..

شعرت بذراعي اليسير يؤلمني .. في الصباح كنت خائفاً ومذعوراً ..
قبلات الابر في الزراع لم يعد لها مكان .. الف قبلة وقبالة .. وكل قبلة

بمخاطرة والم جيد .. جلد الشريان كله يلتهب باللون الأحمر الداكن ..
أصبح ذراعي كالعقد اللوبي الأبيض ، يريد أن يحافظ على زمرة الحياة ..

.....

كنت أحلم بأن الف بلاد العالم ، أحمل غطائي فوق كتفى ، أنم في
أى مكان ، وأشرب من أى مياه ، وأكل من خيرات الله على وجه الأرض ..
الآن طويت الأرض ، حلقت بعيداً بعيداً بعد أن كتبت على نفسي حتى
أشعر بالأمان ..

وآه .. يازمن .. أريد أن أتحرر من كل هذا واطير طائراً أبيض
يجنحين خفيضين عابراً القارات والمحيطات والجبال والصحراء حتى
أحط في وطني الأصلي ، وطني .. منزلى .. بين أخوتى .. وهالندا
أحس بضيق في صدري .. انفاسى تختنق من ندرة الهواء المنعش ..

تلعلت إلى سقف الغرفة فإذا به يضيء بحروف حمراء قانية ..
آه .. يا زمن .. أريد أن أتحرر من كل هذا .. لاكتب لزملاى ..
لاصدقائى .. ولل فلاحين أهل قريتى .. أقول لهم ..

ثم تنتهي القصة

* * *

لكى فاروق منيب سيظل حيا .. بموقفه من الحياة والفن .. بحلمه
بالعدل .. بكتاباته الصادقة .. الأمينة ..

ولن ننساه ...

دليل المصطلحات الأدبية

إعداد : أحمد الخببي

شعر ليريكا : (Lyrics)

أصل المصلح من الكلمة اليونانية . اي ما يجري غناؤه بصحبة العزف على القيثارة . والكلمة نفسها مشتقة من كلمة (Lyra) اي القيثارة . ولمن طوبل دل المصطلح على الشعر الغنائي بالمعنى البشير للغنائية : اي الشعر الذي يقوم الانسان بغنائه بصحبة الموسيقى . والسبب في ذلك هو نشأة الشعر المشابكة مع الموسيقى والرقص ، ويؤكد « أرنولد هاوزر » طالع النشأة تلك : « الشعر الاغريقي في أول عهوده ، شأنه شأن الشعر عند كل الشعوب الأخرى في مرحلتها البدائية ، كان يتالف من صبغ سحرية ، واقوال تنبؤية ، وصلوات وتمعاوذ ، وأناشيد للحرب والعمل . وهناك صفة مشتركة بين هذه الأنماط جميعا ، فمن الممكن تسميتها بالشعر « الشعائري » للجماهير » . ويقول هاوزر انه بالانتقال الحاسم من التنظيم العشائري البدائي الى الملكية الاتصاعية ، اختفت الوظيفة الشعائيرية للشعر ، وقد طابقه الغنائي ، وأخذ « التفعيم والتلاوة يحل محل القيثارة والفناء » (١) . واذن براجح القيثارة والفناء ، وتزايد التركيز على العروض ، استقل الشعر ، بالمفهوم الذي نقصده اليوم : الشعر أحد الأجناس الأدبية الثلاثة (الشعر ، الفن الروائي السردي ، الدراما) ، وأضحى المصطلح (Lyrics) صانيا لمفهوم الشعر مجرد ، باعتباره جنسا أدبيا .

ومع ذلك ، يلاحظ الكثيرون ان كلمة شعر في اغلب اللغات الأوروبية مأخوذة عن (poietike) ، لا عن (Lyrics) ، ايضا فان كلمة شاعر مأخوذة عن (poietike) ، لا عن (Lyrik) . والسبب في ذلك ان ارسسطو اطلق على كتابه « في الشعر » كلمة (poietike) ، لا (Lyrics) ، لأن الشعر بالمفهوم الارسطي لم يكن يعني الشعر كما نعرفه او نفهمه اليوم . فالشعر عنده كان يعني ويشتمل على : الرقص ، والكلام المنظوم ، والموسيقى . والشعر عنده هو صناعة اللغة ، بنفردة ، او في اشتراكها مع غيرها من الفنادص (الرقص او الموسيقى) . والشعر عنده هو الخلق البدع ، والشاعر (او الصانع) هو الخالق المبدع . ويؤكد ارسسطو ذلك حين

(١) الفن والمجتمع عبر التاريخ . ارنولد هاوزر . ترجمة د. فؤاد زكريا . دار الكتاب العربي . القاهرة ١٩٦٧ . الجزء الأول .

يقول : « ومن الصنائع ما يستعمل جميع الوسائط التي ذكرنا : اعني الوزن والفناء والعروض ، كالشعر الديثرمي والنومي »^(١) . و (Lyricos) عنده هي الشعر الذي تجتمع له عناصر الوزن والللغظ والنغم ، تميزاً له عن شعر المدح ، وشعر الملحم . في التطور اللاحق فرغ مصطلح (Lyricos) الا من الشعر المجرد ، وان ظلت كلمة شاعر (بالمعنى العام) مأخوذة من (poietike) بالمعنى العام للشعر ، اي الحق . فيما بعد ، استقر مصطلح (poictike) بالمعنى العام الذي قصده ارسطو ، ولم يعد يعني في عصرنا الا ذلك القسم من نظرية الادب الذي يدرس نظم الادب والقوانين التاريخية التي شكلته .

وقد عرف ارسطو الشعر عامة بأنه : « اقرب الى الفلسفة ، وأسمى مرتبة من التاريخ ، لأن الشعر أميل الى قول الكليات ، على حين ان التاريخ أميل الى قول الجزئيات » .

الشعر (Lyricos) احد الاجناس الادبية الثلاثة . ويقول ارسطو ان المحاكاة تقع « اما بان يتقمص الشاعر شخصاً آخر كما يفعل هوميروس (وهذا نواجهه الادب الروائي السردي) ، حين يرسم الكاتب الانسان في تعامله مع الآخرين وفي غمرة تيار الحياة) وتأارة بان يعرض اشخاصه جميعاً وهم يعملون وينشطون (وهذا نواجهه الدراما ، باعتبارها محاكاة للفعل بالفعل) ، واما بان يظل هو هو لا يتفقim (اي ان يعبر عن ذاته ، فيكون الشعر) »^(٢) .

وعرف هيجل موضوع التعبير في جنس الشعر بأنه : الحياة المعنوية للانسان ، وعالمه الفكري ، والشعوري . وقد فسر بيلينسكي ، وتشيرناشيفسكي ، ودوبولويوف مفزي المعانة الإنسانية (صميم الشعر) ، فقلوا انه من خلال هذه المعانة تنعكس وتكتشف القوانين التي تحكم حركة الحياة والواقع ، التي تحبط بالشاعر متعدد له طابع عالمه الباطني .

والتعبير عن العالم الداخلي للانسان ، يتوجى الشعر طريق « الصورة الفنية » ، الصورة التي تجمع في لوحة واحدة بين تفرد الحالة ، وعمومها وتكرارها ، الصورة التي تستخلص العام مما هو خاص . ان التعبير عن الحالات المتردة للانسان هو الفيصل بين الشعر والدراما والأدب السردي (الروائي) ، وبفضله يكتسب الشعر ملامحه التي تميزه عن الاجناس الأخرى . وهنا لابد من ملاحظة ان كل حالة متردة هي من العالم الداخلي للانسان ، وليس كل العالم الداخلي حالات متفردة يصبح الشاعر فيها : « هو هو لا يتفقim » .

ولكي يصل الشاعر الى التعبير عن ثراء وتعدد حالات المعانة الإنسانية ، لابد له من التماس امكانيات التعبير في نسق اللغة الإنسانية

(١) كتاب ارسطوطاليس « في الشعر » ترجمة وتحقيق د. شكري محمد عياد . دار الكاتب العربي . القاهرة ١٩٦٧

(٢) ارسطوطاليس : المرجع السابق .

الداخلية ، لينقل لنا « ذاتية » الحالة ، وما تضطرب به النفس من انتفualات ومشاعر . ولذلك يسمى الشاعر الى اكثر الاشكال اللغوية تعبيرية ، الاشكال التي تمنحه القدرة على التقاط وصياغة ما تدور به النفس في لغة مشحونة ، وكفاء جماليا . ولا شك ان اولوية الانفعال والمعاناة في الشعر ، تبدو وكأنها تدفع الى الدرجة الثانية : المواقف الحياتية، والسلوك ، والحركة . وللشعر لغته الفنية الخاصة ، القائمة على نظام لغوي يعتمد الاوزان المحددة اساسا له ، اوزان تقوم على تتبع معين للحروف الساكنة والحروف المتحركة . من ناحية أخرى تتعدم في الشعر الحوادث التي تسيطر ، والشخصية الفنية التي تبني امامنا بحيث ترى حركتها وبلغوها النهاية ، ووصف السلوك الانساني ، اي كل ما يشغل عادة مكانة واضحة في النثر . ويحدث ان يتمس الشاعر — بالشعر — وصف حادثة تتطور ، فيرسם لنا السلوك الانساني ، وبين الشخصيات الفنية ، فيؤلف لنا : رواية شعرية (انظر « ياسين وبهية » تأليف نجيب سرور ، وذلك قبل مسرحتها) .

في بعض الحالات الاستثنائية وهي حالات نادرة نجد أنفسنا ازاء « قصائد منثورة » مثلما هو الحال عند شارل بودلير "Poemes en prose" وعنده تورجيبيف .

في المجتمع الاشتراكي ، يكتب الشعر (Lyricos) اكثر فأكثر ، طابعا موضوعيا . ويتبين ذلك عند مايكوفسكي على سبيل المثال ، حيث «الآنا» (ذات الشاعر) تطابق «نحن» (مجموع الشعب) .

وخلالا للأنواع المتفرعة عن جنس الأدب الروائي السردي ، فان الأنواع المتفرعة عن جنس الشعر لا تتصف بالفروق الدقيقة فيما بينها . وتتعدد الأنواع الشعرية في الأغلب الأعم تبعا للمحتوى المعين ، الذي يعكس جيشان النفس الإنسانية . وهكذا ، نعرف نوعا من الشعر ياتيه « الشعر السياسي » ، ونوعا آخر ياتيه « الشعر الفلسفى » ، او « شعر الحب » (العاطفى) . والأنواع الشائعة التي استقر عليها الشعر هي : شعر الهجاء ، المدح ، الرثاء ، الأغانى ، الأناشيد ، الشعر العاطفى ، شعر الطبيعة ، شعر الأغراض ، الشعر الحوارى ، شعر المناسبات ، الى آخره . وتمتد هذه الأنواع بأصولها الى الشعر الافريقي القديم ، وقد بدا واضحا — من بدايات القرن التاسع عشر — ان حدود تلك الأنواع تضيق على ما يطرحه تطور المجتمعات على الشعر من مضامين مختلفة .

اقرأ في العدد القاسم

قصيدة : عبد اللطيف اللعبي

* الهولوكوست

* أساليب العرض الفنى في رواية

« خريف البطريرك » للكاتب

الكولومبي « جابريل جارسيا ماركيز »

حسين عيد

* قراءة ادبية واجتماعية للنص

ام نظرية علمية لفهم الادب

تيري ايجلتون

ترجمة وتقديم : منى انيس

* « هنرى ميتشو » شاعر الفوضى الجميلة اعداد : احمد اسماعيل

تأليف : غالى شكرى

عرض : صلاح السروى

مصابح قطب

* ثقافة التليفزيون بعد مسلسلاته

* واعمال : وجيه عبد الهادى

طلعت فهمى . . . وآخرين



مطبعة اخوان مورافتلى
١٩ شارع محمد رياض — عابدين
٩٠٤٠٩٦ تليفون

مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com



كتاب الهمزة

محنة التعليم

في مصر

د. سعيد اسماعيل على